OAK ST LIBRARY

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY
430.5
GE
v. 15

PERIODICALS
MODERN LANGUAGE
LIBRARY

10.5
E

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT

IN VERBINDUNG MIT

Dr. F. HOLTHAUSEN,
emer. o. ö. Professor der englischen Philologie
an der Universität Kiel

Dr. V. MICHELS,
o. ö. Professor der deutschen Philologie
an der Universität Jena

Dr. W. MEYER-LÜBKE,
o. ö. Professor der romanischen Philologie
an der Universität Bonn

Dr. W. STREITBERG †,
o. ö. Professor der indogerm. Sprachwissenschaft
an der Universität Leipzig

HERAUSGEGEBEN VON

DR. H. SCHRÖDER UND PROF. DR. F. R. SCHRÖDER

XV. JAHRGANG

1927

HEIDELBERG 1927
CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 2041.

ALLE RECHTE,
besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen,
werden vorbehalten.

430.5
GE
v.15

Inhalts-Verzeichnis.

Leitaufsätze.

Seite

Bork, Hans, Dr., Berlin: Nibelungenlied, Klage und Waltharius 395
Brinkmann, Hennig, Dr., Privatdozent für deutsche Philologie an der Universität Jena: Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung I. 183
Cohen, Sophie, Frankfurt a. M.: Diesseits und Jenseits vom Stile 248
Ehrismann, Gustav, Dr., emer. ord. Professor der deutschen Philologie an der Universität Greifswald (Heidelberg): Die Kürenberg-Literatur und die Anfänge des deutschen Minnesangs 328
Ettmayer, Karl, Dr., o.ö. Professor an der Universität Wien: Nachruf auf Hugo Schuchardt 241
Forchhammer, Jörgen, Lehrer der Stimm- und Sprachpsychologie und Phonetik an der Universität und Staatlichen Akademie der Tonkunst, München: Das Ergebnis der Kopenhagener Konferenz zur Lösung der phonetischen Transskriptionsfrage im Lichte der neuen Phonetik . . 385
von Jan, Eduard, Dr., Privatdozent für romanische und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Würzburg: Französische Literaturgeschichte und vergleichende Literaturbetrachtung 305
Jancke, Rudolf, Aachen: Grabbe und Büchner. Eine psychologisch-literarische Betrachtung mit besonderer Berücksichtigung des „Napoleon" und „Dantons Tod" 274
Hämel, A., Dr., a.o. Professor der rom. Philologie an der Universität Würzburg: Lateinische und französische Literatur im Mittelalter 46
—— Roland-Probleme 141
Klemperer, Viktor, Dr., ord. Professor der roman. Philologie an der Technischen Hochschule in Dresden: „Victorieusement fui . . ." (Zur Bewertung Mallarmés) 286
Koch, John, Dr., Prof., Berlin-Zehlendorf: Sir Walter Scotts Beziehungen zu Deutschland. I. (Nach einem in der Gesellschaft für deutsche Philologie zu Berlin gehaltenen Vortrag) 36
—— Sir Walter Scotts Beziehungen zu Deutschland. II. 117
Lachmann, Fritz R., Dr., Berlin: Goethes Mignon. Entstehung, Name, Gestaltung 100
Mayr, Otto, Dr., Innsbruck: Von der dichterischen Technik in Polizians „Stanze per la giostra" 350
Mentz-Fleißner, Else, Dr., z. Z. Aurora-on-Caynga (N. Y.): Zur Phantasie Gottfried Kellers 433
Naumann, Hans, Dr., ord. Professor der Germanischen Philologie an der Universität Frankfurt a. M. (Der Gießener Tafelrunde zugeeignet): Die Zeugnisse der antiken und frühmittelalterlichen Autoren zur germanischen Poesie 258
Neubert, Fritz, Dr., ordentl. Professor der roman. Philologie an der Universität Breslau: „Textkritik" im 18. Jahrhundert. J. B. Mirabeauds „Le Monde" (1751). Carl Appel zum 70. Geburtstag (17. 5. 1927) gewidmet 213
Oehlke, W., Dr., Prof., Berlin: Westöstliche Literaturbrücken. 317
Schaeffer, Albrecht: Die Technik der „Darstellung" in der Erzählung . 13

737607

Seite

Sparnay, H., Dr., Privatdozent der germanischen Philologie an der Universität Utrecht: Die Mabinogionfrage. Vortrag, gehalten am 23. April 1927, bei der Tagung des „Twaalfte Nederlandsche Philologenkongreß" in Utrecht 444
de Vries, Jan, Dr., ordentl. Professor der germanischen Sprachen an der Universität Leyden (Holland): Die Wickingersaga 81
Walzel, Oskar, o.ö. Professor für neuere deutsche Sprache und Literatur an der Universität Bonn: Von „Minna" zur „Emilia" 18
—— Goethes und Herders Weimarer Anfänge 415
Weidemann, Carla, Kiel: Biblische Stilelemente bei Carlyle 202
Weißgerber, Leo, Dr., a.o. Prof. für vergleichende Sprachwissenschaft an der Universität Rostock: Die Bedeutungslehre — ein Irrweg der Sprachwissenschaft? 161
Winkler, Emil, Dr., ord. Prof. der romanischen Philologie an der Universität Innsbruck: Sprachmusik und Stilistik. Vortrag, gehalten am 27. Mai 1927 bei der Tagung des Allgemeinen Deutschen Philologenverbandes in Düsseldorf 1

Kleine Beiträge.

Berthold, Luise, Marburg a. d. Lahn: Eine mißverstandene Eckhartstelle 232
Buchner, Max, München: Auf den Spuren des geschichtlichen Faust . . . 61
Holthausen, F., Kiel: Zur altfriesischen Wortkunde 235
—— Die Runeninschrift auf dem Thorsberger Schildbuckel 237
—— Westöstliches 380
—— Ein altenglisches Rätsel 453
—— Phonetische Gewohnheiten 454
Johannsen, Holger, Jonstrup, pr. Ballerup (Dänemark): Il ne faut pas que tu meures 456
Kalepky, Theodor, Berlin-Schlachtensee: Die Einheit in Goethes Fausttragödie 58
Körner, Jos., Prag: Zu H. v. Kleists Würzburger Reise 234
—— Ein Schreibfehler in Hebbels „Herodes und Mariamne" 234
—— Friedrich Hebbel oder August Wilhelm Schlegel? 303
—— Zu H. v. Kleists „Zerbrochenem Krug" 379
Krappe, Alexander Haggarthy, Minneapolis, Minn.: Eine mittelalterlich-indische Parallele zum „Beowulf" 54
Leppla, Rupprecht, Mainz: Das Motiv zu C. F. Meyers Gedicht: „Nach einem Niederländer" 455
Loftman, Emil, Boras: „Als er das hörte, war er überrascht" 66
Moser, Virgil, Tölz: Preßbengel 380
Spitzer, Leo, Marburg a. d. Lahn: Frz. il ne faut pas que tu meures „Du darfst nicht sterben" 69
—— Als er das hörte, war er überrascht (zu S. 66) 152
Strauß, Ludw., Düsseldorf: Aus Briefen von Hölderlin von seiner Schwester 147
—— Zwei Briefe aus Hölderlins Homburger Kreis 148
Thalmann, Marianne, Wien: Thomas Mann, Tod in Venedig 374
Ullrich, Hermann, Gotha: Zu Platens Familiengeschichte 378
Vorwahl, H., Harburg (Elbe): Balzac und die Antike 154
Berichtigung 160
Besprechung 77
Bücherschau 73
Selbstanzeigen 77. 155. 238. 457
Neuerscheinungen 79. 157. 238. 303. 460
Mitarbeiter-Verzeichnis 465
Namen- und Sachverzeichnis 466

730.5
GE
v.15

Leitaufsätze.

1.

Sprachmusik und Stilistik.

Vortrag, gehalten am 27. Mai 1926, bei der Tagung des Allgemeinen Deutschen Neuphilologenverbandes in Düsseldorf, von Dr. **Emil Winkler,** ord. Professor der romanischen Philologie an der Universität **Innsbruck.**

Noch ist es beim heutigen Stande der Dinge, will man über ein Problem der Stilistik reden, nicht überflüssig vorauszuschicken, was man unter Stilistik versteht. Die Auffassungen darüber gehen ja noch recht weit auseinander. Wohl jedes unserer Bücher über den Gegenstand gibt seine eigene Definition. Daher darf aber auch ich vielleicht bitten für diese Stunde — wenn Sie, meine Damen und Herren, wollen, nur für diese Stunde — unter Stil und Stilistik etwas Eigenes mit mir zu verstehen. Unter Stil etwa die Art der außerbegrifflichen seelischen Werte, die ein Sprechender, ein Schreibender, ein Schriftsteller, ein Dichter, eine ganze Sprachgemeinschaft bewußt oder unbewußt dank den Möglichkeiten setzt, die unserer Sprache, d. h. ihrem begrifflichen und lautlichen Mechanismus innewohnen. Stilistik aber ist dann die Wissenschaft von den Gemütsdispositionen und Seelenhaltungen, die in uns lebendig werden, wenn wir die im Kerne begrifflich-gedanklichen, in ihrer Instrumentierung lautlichen Operationen vollziehen, zu denen die vom Sprechenden, vom Schreibenden, vom Schriftsteller oder vom Dichter gesetzten Sprachzeichen uns veranlassen. Stilistik ist die Wissenschaft von den (außerbegrifflichen) seelischen Wirkungen, von den seelischen Werten der sprachlichen Gebilde.

Ob und in welcher Weise diese Werte allesamt ästhetische sind, die Stilistik also Kunstwissenschaft ist, soll uns für heute nicht beunruhigen. Als höchstes Ziel der Stilistik, besonders dann, wenn sie sich den Sprachdenkmälern von spezifisch künstlerischer Absicht zuwendet, erschiene es mir freilich, alle die Werte des Sprachdenkmals auf den gemeinsamen Nenner der Kunstwirkung, des Ästhetischen hin zu prüfen.

Damit aber hat es noch gute Weile. Vorläufig heißt es noch immer, die Wirkungen und Werte der Spracherscheinungen einfach zu erfassen und in ihren sprachlichen, sprachmechanischen Korrelaten, also als Wirkungen eben sprachlicher Gebilde zu erklären und zu ergründen.

Nach solcher Begriffsumgrenzung fallen in das Gebiet der Stilistik einleuchtenderweise ebenso wie die Wirkungen, die sich aus den be-

grifflich-gedanklichen Operationen im Sprachleben ergeben, auch die Wirkungen, die an den klanglichen Sprachzeichen, den Lauten, Lautungen, Lautreihen als solchen haften. In der Tat sind uns ja Urteile, die den Lautwert von Sprachen betreffen, sogar als ästhetische, also als Stilurteile im höchsten Sinne, durchaus geläufig. Denn was heißt es anderes, etwa das Italienische klangvoller, schöner zu finden als das Französische? Sehr gewichtige Stileigentümlichkeiten werden uns aber natürlich auch durch Nachweise wie etwa jenen zu Bewußtsein gebracht, wie grundverschieden die Länge der Sprechtakte im Französischen auf der einen Seite, im Deutschen oder Englischen auf der andern Seite ist (s. Klinghardt, Die Neueren Sprachen, 1923, S. 12) usw. usw. Die Stilistik verengt ihr Forschungsgebiet ohne Grund, — sie erspart sich dabei allerdings auch einige recht schwierige Probleme — wenn sie das Klanglich-Musikalische der Sprache allzu freigebig den Phonetikern überläßt.

Die Phonetik hat sehr gründliche und wertvolle Arbeit geleistet. Bei der Eigenart ihrer Aufgabe mußte oder muß sie aber manches beiseite lassen, was für die Stilistik erste Bedeutung gewinnt. Schon die Grundlegung ist eine andere. Für die Phonetik ist Beobachtungsgegenstand die durch die Versuchsperson oder auch durch eine noch so große Anzahl von Versuchspersonen gesetzte Lautung mit allen ihren bestimmten, objektiv gegebenen Eigentümlichkeiten. Für die Stilistik, die es mit so verfeinerten Kategorien wie den Wertkategorien zu tun hat, liegt die Sache weniger einfach. Sicher gehört z. B. zum Stile eines Redners oder einer bestimmten Rede die lebendige Stimmführung des Redners, seine persönliche Art, die Laute und Lautungen zu prägen, etwa das Harte oder Weiche, das Kalte oder Warme seines Organs. Welche physische Stimme gehört aber zu einem Gedichte Goethes? Die Stimme Goethes selbst oder die eines hervorragenden Rezitators? Norddeutsche oder süddeutsche Intonation? Nord- oder süddeutsche Melodieführung? Welche Stimme und Melodieführung gehört zu einem von vornherein für das stille Lesen geschriebenen Roman? Ich bin tief durchdrungen von der Wichtigkeit der erprobten historischen Betrachtungsweise. Hier aber kommt man mit historischem Relativismus nicht aus. Jedes Kunstwerk ist, wenigstens prinzipiell, für ewige Dauer, für die ganze Menschheit geschaffen: jedes Gemälde für jedermann, der sehen kann, jedes sprachliche Kunstwerk für jedermann, der auf den Mechanismus der betreffenden Sprache zu reagieren vermag. Es widerspräche dem inneren Daseinstriebe jedes Kunstwerkes, es nur mit den Augen seines Schöpfers, mit den Stimmitteln seines Dichters erleben zu wollen. Denn bis zu einem gewissen Grade objektiv gegeben sind nur: in dem einen Falle, beim Gemälde, die Farben und Linien, in dem andern Falle, beim Sprachwerke, die Begriffe und ein bestimmter, durch die Gewohnheiten der Sprachgemeinschaft, aus der das Werk herausgewachsen

ist, grob vorgebildeter Eigenklang der Worte und Wortreihen. Auf dieser Grundlage hat der Stilistiker volles Recht ein Gedicht Goethes wie jedes andere Werk nach seiner eigenen Reaktion stilistisch zu werten. Die feinere musikalische Bewertungsgrundlage ist also für den Stilistiker nicht objektiv, sondern nur subjektiv gegeben — wenigstens für einen Teil der musikalischen Elemente. Nur für einen Teil. Denn die praktische Beobachtung hat längst gezeigt (siehe z. B. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, S. 61 ff.; Luick, GRM. II, S. 21), daß eine und dieselbe bestimmte musikalische Reaktion sich bis zu einem gewissen Grade zwangsläufig bei jedem Aufnehmenden einstellt, der nur die im Sprachgebilde vorgezeichnete begrifflich-gedankliche Operation lebendig vollzieht.

Die musikali che Reaktion tritt erfahrungsgemäß auch bei vollkommen stummem Lesen auf. Und da diese gewissermaßen innere musikalische Reaktion diejenige ist, die weitaus den meisten unserer Literaturdenkmäler, eben den zum Lesen bestimmten, adäquat ist, so steht sie oft im Vordergrunde des stililistischen Interesses. „An dem Vorhandensein einer inneren Sprache ist nicht zu zweifeln. Man kann sich bei strengster Ruhelage der Sprachwerkzeuge Sprachklänge ins Bewußtsein rufen, ebenso wie man Melodien in seinem Innern produzieren kann, ohne etwa dabei zu summen" (Jahresbericht der Österreichischen Gesellschaft für experimentelle Phonetik, Wien, 1925, S. 45). Ob es sich dabei bloß um Vorstellungen von Sprachklängen oder um wirkliche irgendwie assoziativ zustande gekommene oder irgendwie innervierte Klangempfindungen handelt, ist eine Frage der Psychologie. Mögen aber die Sprachklänge beispielsweise beim Lesen eines Gedichtes auf den Bereich unserer inneren Sprache beschränkt bleiben oder mögen sie hinausdrängen zu wirklichem Vollzug in leisem oder lautem Sprechen — immer sind wir durch die zuletzt angestellten Erwägungen schon mitten hineingelangt in den Problemkomplex, wo die musikalischen Elemente der Sprache nicht mehr bloß neben anderen Stilelementen, sondern in engster Einheit mit ihnen und in Abhängigkeit von ihnen erscheinen.

Unsere Worte, die technischen Elemente unserer Rede, sind, im Groben betrachtet, in ihrer weitaus überwiegenden Masse bloß konventionelle Klangzeichen, einfache klangliche Marken, die in keinerlei innerem, naturbedingtem Zusammenhange mit den Begriffen stehen, die sie bezeichnen. Diese Erkenntnis hat z. B. den französischen Dichter Sully-Prudhomme in seinen gedankentiefen Erwägungen über die Verskunst (Réflexions sur l'art des vers) zu einem bemerkenswerten Ausspruch geführt: daß nämlich der Eigenklang, die sonorité propre jener Worte, die nicht ihrem Wesen nach Klang- oder Schallnachahmungen sind, nichts beizutragen vermöge zum Seelenausdruck des Schriftstellers; noch mehr: solchem vollen Seelenausdrucke hinderlich im Wege stehen könne. Für die Stilistik aber

kann die Erkenntnis der Unabhängigkeit des Wortklangs von der Wortbedeutung dazu führen das Forschungsgebiet in zwei Teile zu zerreißen, das der Bedeutungen, der begrifflich-gedanklichen Elemente einerseits und das der klanglich-musikalischen Elemente andererseits. Erst auf einer höheren Stufe würden die beiden Kreise in Berührung treten, wenn die Stilistik etwa sich fragen würde, wie im einzelnen Falle die begrifflichen und die Klangwerte sich zu einander verhalten, ob sie einander ergänzen, einander schwächen oder aufheben oder gar in schreiender Diskordanz sich befinden.

Die durchaus richtige Annahme von der wesentlichen Verschiedenheit der Sprachlautung vom Begriff im Verein mit der Auffassung, die in der Stilistik eine Art verfeinerter Grammatik, eine Art Idiomatik sei es einer ganzen Sprache, sei es eines einzelnen Schriftstellers sieht, war es wohl, die die meisten unserer Stilistikbücher veranlaßte die musikalischen Elemente der Sprache entweder ganz auszuschalten oder sie ein wenig von nebenher zu betrachten.

Nimmt man aber die Stilistik als die Wissenschaft von den seelischen Wirkungen und Werten der Sprache und geht man an den Erkenntnisgegenstand unmittelbar heran, dann verschwindet die Zweiheit Lautung und Begriff. Lautung und Begriff erscheinen in lebendiger Wechselbeziehung. Der Begriff, also der Geist, ist der Stärkere. Vermag er sich sein Lautzeichen auch nicht selbsttätig zu erschaffen, so vermag er doch den Klang des Zeichens und vor allem dessen Klangwirkung auf die Seele bestimmend zu modifizieren. Auf mancherlei Weise. Das ist zu zeigen.

„Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore," hat Flaubert einmal hingeworfen (Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie vom 12. Dezember 1857). Es war aber bereits möglich hier näher zuzusehen und zunächst einzelne, dann sogar systematisch bestimmte Relationen zwischen Gedankenführung und Seelenhaltung auf der einen, Intonierung auf der andern Seite zu erkennen. Ich brauche nur an bekannte Bücher von Sievers, Jespersen, Jones, Passy, Noreen, Saran, Klinghardt, Palmer und anderen zu erinnern[1]. Allerdings gehen einige dieser Untersuchungen — wie es bei phonetischer, nicht stilistischer Fragestellung nicht anders möglich ist — vielleicht zu sehr von der Sprechäußerung eines Augenblickes aus, wo dann nicht leicht zu unterscheiden ist, was an den musikalischen Werten des Phonems etwa durch momentanen, zum Gedanken gewissermaßen hinzugetretenen Affekt und was durch die gedanklich-begriffliche Tätigkeit als solche erzeugt ist. Und schon vor Jahren hat Luick in einem Aufsatze über Dur und Moll in deutscher und englischer Dichtung

[1] Vgl. auch Julius Stenzel, Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition, ein Beitrag zur Frage der Sprachmelodie (Jahrbuch für Phil. I., 1925). Auch J. Tenner, Jahresbericht der österr. Gesellschaft für experimentelle Phonetik II (Wien, 1915), S. 51ff.

(GRM. II) zur Vorsicht vor dem allzunaheliegenden Schlusse gemahnt, daß einfach die Seelenstimmung, der Affekt die Sprachmusik hervorbringe, also z. B. elegische, traurige Stimmungen Moll veranlassen.

Für die stilistische Fragestellung in unserem Sinne gibt es das, was man einigermaßen unbestimmt Affekt, Stimmung nennt, zunächst überhaupt nicht. Besonders das geschriebene Denkmal, das vorzüglichste Beobachtungsobjekt der Stilistik, kennt ihn zunächst nicht; vielmehr kennt es, da unsere Sprache eben eine Begriffssprache ist und alles Außerbegriffliche an ihr an Begriffe geheftet erscheint, nur Begriffszeichen. An den Begriffen und Begriffsoperationen erst kann sich für den Lesenden Affekt, d. h. etwas ergeben, was mit dem Affekt des Schreibers einige Verwandtschaft hat. Der Affekt fließt aus der Begriffsoperation, so wie hier zur Frage steht, ob musikalische Werte durch sie bedingt sein können. Folglich bleibt der sogenannte Affekt hier am besten ganz beiseite.

Wohl aber gehört hierher ein anderes sehr wichtiges Problem der Stilistik — ein Problem, das das der Suggestion heißen könnte. Jede Sprachäußerung ist für den Aufnehmenden zunächst natürlich die Sprachäußerung eines Sprechers, eines Schreibers, d. h. die Äußerung eines vom Ich des Aufnehmenden verschiedenen Ich. Das Sprachverstehen andererseits ist durchaus Eigentätigkeit des Aufnehmenden, ist tätiger Vollzug der geistigen Operationen, die durch die Sprachzeichen eben ausgelöst werden sollen. Je stärker nun die innere Erlebnistätigkeit des Aufnehmenden ist, desto lebendiger kommen auch die musikalischen Werte des gelesenen Wortes in ihm, dem Aufnehmenden, zur Wirkung. Zahllos aber sind die sprachlichen Mittel und Wege, durch die etwa der Dichter in vielerlei Abstufungen den Leser zu geringerem oder stärkerem Eigenerleben zwingen kann. In diesen Abstufungen liegt, nebenbei bemerkt, ein gut Teil des Problems der Dichtungsgattungen beschlossen. Die Lyrik z. B. ist eine Gattung des starken Eigenerlebens, die Epik die Gattung des schwachen Eigenerlebens, die Gattung des mehr kontemplativen Verhaltens[1]. Und man sieht sogleich, warum ein und dasselbe Wort in einer lyrischen Satzprägung ganz anders klingen kann als etwa in einer anderen. Die eine Satzprägung — das ist dann eben in bestimmter Hinsicht ihre Eigenart — zwingt zu viel lebhafterem Erleben auch der musikalischen Werte des Wortes als die andere. Alle die Mittel und Wege also, die der Dichter anwendet, um starkes Erleben des Lesers zu erzielen, gehen direkt ein in den Komplex Sprachmusik und Stilistik. Man denke etwa folgenden Satz in einer Erzählung: „Es war mir, als ginge durch die blaue, atmende Nacht ein rätselhaftes Rufen, und nirgends war in der Natur Schlaf.“ Und daneben nun die Verse von Hoffmanstal, bei denen ich bitte vom Rhythmus ganz abzusehen, damit um so klarer hervortrete, wie durch die bloß veränderte sugge-

[1] Vgl. Verf., das dichterische Kunstwerk, Heidelberg, 1924.

stivere, weil weniger abgegriffene Wortstellung die einzelnen Laute erst zu klingen beginnen:

Mir war, als ginge durch die blaue Nacht,
Die atmende, ein rätselhaftes Rufen,
Und nirgends war ein Schlaf in der Natur[1].

Ein bloßer Satzteil wie „Mir war" schon zwingt durch seine ungewöhnliche, d. h. hier suggestivere Wortstellung zu anderem Heraustreiben der Lautung als etwa das gewöhnliche „Es war mir." Vielleicht wird sich in Hinkunft aus solcher Betrachtungsweise ganz neues Licht auf das Problem der mehr oder weniger klingenden Sprache dieses oder jenes Dichters ergeben.

Aber nicht nur die größere oder geringere Suggestivkraft etwa eines Satzes, sondern auch der Begriff selbst beeinflußt in stärkster Weise den Klang und Klangwert des Wortes. Am klarsten liegt das bei den bekannten Lautmalereien zu Tage. Neunzig von 100 der sogenannten Onomatopöien sind keine, wie man öfters beobachtet hat und wie sich leicht erproben läßt, wenn man die Wirkung der betreffenden Lautungen auf Individuen beobachtet, die der betreffenden Sprache nicht mächtig sind, mit der Lautung also keinen Begriff verbinden. Mit anderen Worten: die eigentümliche Wirkung der Lautmalereien geht nicht von den Lauten als solchen, sondern viel eher von den entsprechenden Begriffen aus; genauer: erst auf dem Resonanzboden der Begriffe beginnen die Laute zu singen und zu klingen. Das gilt ebenso von den einzelnen Worten wie von den Sprachkomplexen. Das Wort „Donnergepolter" bekommt seinen ganzen Schallwert sicher erst durch den Begriff und erst der Begriff wird z. B. einen Rezitator dazu zwingen gewisse Klangelemente des Wortes zu unterstreichen.

Oder ist daran zu zweifeln, daß erst von dem Augenblicke an, wo man die folgenden Verse von Brentano mit ihren Begriffswerten aufnimmt, man auch ihren Klangwert ganz erlebt und im Vortrag entsprechend heraustreibt:

Es brauset und sauset
Das Tamburin,
Es prasseln und rasseln
Die Schellen drin;
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern.
Um Kling und Klang,
Um Sing und Sang
Schweifen die Pfeifen und greifen
Ans Herz
Mit Freud' und mit Schmerz!
(Die lustigen Musikanten).

[1] In anderem Zusammenhange auch zitiert von Sievers, Ziele und Wege der Schallanalyse, Heidelberg, 1924, S. 45 (Sonderabdruck aus der Festschrift für Streitberg, Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft).

Mit dem Feinsinn des Dichters, aber auch mit der ihm eigenen Schärfe der Unterscheidung hat Sully-Prudhomme die einfache Beobachtung so formuliert: es gebe Worte voll harmonischen Eigenklangs und dadurch von einer Zartheit, die nichts gemein hat mit dem Begriff, den das Wort ausdrückt. Umgekehrt kann ein unharmonisches Wort eine erhabene und liebenswerte Sache bezeichnen. Aber nach und nach werde die Diskordanz zwischen Begriff und Klang dem Ohre unmerklich, die Seele leihe dem Worte den Klang, der dem Begriffe, dem Begriffswerte, entspreche[1].

Aber die Seele leiht nicht nur. Sie schenkt auch. Vielleicht kann man es ein Leihen nennen, wenn Klangvorstellungen beim Hören von Klangbezeichnungen, etwa beim Hören des Wortes „singen", sich uns zu einer Art von Klangempfindungen verdichten. Es ist ein Schenken, wenn der Begriff und die Art der Begriffsverbindung die Lautungen als solche, als physische Erscheinungen beeinflußt.

In seinen Rhythmisch-melodischen Studien (S. 69) hat Sievers schon vor Jahren gezeigt, daß im „Faust" Faust selbst vorwiegend in Versen mit Tiefschluß, d. h. mit tiefer Note am Ende des Verses, Famulus Wagner dagegen in Versen mit Hochschluß spricht. So Faust gleich beim ersten Auftreten Wagners nach dem Verschwinden des Erdgeistes. Es klopft:

Faust: O Todt! ich kenns, das ist mein Famulus.
Nun werd ich tiefer tief zu nichte,
Daß diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schwärmer stören muß.

Das mit hoher Stimmlage und mit Hochschluß zu sprechen, wäre in der Tat unmöglich. Ebenso unmöglich aber wäre es, den gleich anschließenden Versen Wagners etwa Tiefschluß zu geben. Die Stimmlage Wagners erscheint aus den Textworten heraus, ganz ohne Rücksicht auf die Stimmlage des Schauspielers, zur Gänze höher als die Fausts.

Wagner: Verzeiht! ich hört euch deklamieren!
Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel.
In dieser Kunst mögt ich was profitieren,
Denn heutzutage würkt das viel.
Ich hab es öffters rühmen hören,
Ein Komödiant könnt einen Pfarrer lehren.

Wie kommen also die Tieflage und die Tiefschlüsse in den Versen Fausts, die hohe Stimmlage und die Hochschlüsse in den Versen Wagners zustande? — Es liegt nahe sich zunächst an das primär Akustische, an die Lautungen als solche zu halten. Man könnte feststellen, daß in den Versen Fausts 8 i, 3 o, 5 u stehen, während die ersten vier Verse Wagners 14 i, also fast doppelt so viel als die Verse Fausts, dafür aber kein o und nur 2 u haben; daß von den vier

[1] Vgl. auch Wundt, Völkerpsychologie I, 313; Paul, Prinzpien[4], S. 182.

Versen Fausts nur zwei, in der Rede Wagners sich aber sämtliche ersten vier Verse auf i reimen. Diese Erklärung reicht indes nicht aus. Man muß, glaube ich, auch hier die Begriffe und dann jene Sprachelemente heranziehen, die schon unser Schulgebrauch als stilistische bezeichnet. (Dabei will ich keineswegs jede einzelne nun vorzuschlagende Erklärung als unbedingt zwingend hinstellen). Es ist vielleicht keine sonderliche Entdeckung, daß die Verse Faustens auf die tiefliegenden Begriffe Tod, tief, tiefer, zunichte, trocken, stören, müssen, gestimmt sind. Welche Bedeutung das aber für die Sprachmusik der Stelle hat, sieht man am deutlichsten im zweiten Verse:

Nun werd ich tiefer tief zu nichte,

wo trotz der vielen i die Stimme unaufhaltsam gedrückt, in die Tiefe gezwungen wird. Nun ist aber gerade dieser Vers in der späteren Umarbeitung geändert worden. Wir wissen von Sievers, daß Goethe bei der Umarbeitung das alte Intonationsschema vielfach durchbrochen hat. So auch hier. Der Vers lautet jetzt:

Es wird mein schönstes Glück zu nichte!

Sofort treiben die Begriffe „schönstes" und „Glück" die Stimme in die Höhe und es bedarf einer merklichen Anstrengung, die Steigtendenz zu hemmen und das Wort zunichte in den von ihm geforderten Tiefton zu zwingen. Es gelingt kaum. Der Vers schließt für den Leser, der sich keinen Zwang antut, mit deutlichem Hochton.

Woher aber der Tiefschluß des Verses

Daß diese Fülle der Gesichte. . . . ?

An der Tatsache selbst ist nicht zu zweifeln. — Am Begriffe dürfte der Tiefschluß nicht liegen. Vielleicht ist er durch ein ganz kleines Stilistikum verursacht. Ich ersetze die Worte „der Gesichte" durch die Worte „von Gesichten" und sofort geht meine Stimme unwillkürlich in die Höhe. Das heißt: meine Stimme steigt, wenn mein Gedanke in die Unbegrenztheit hinausblickt; die Stimme fällt, wenn der Gedanke im erdgegebenen Begrenzten sich bescheidet. Die Beobachtung wird in einem Augenblicke zu wiederholen sein.

Und nun noch etwas. Die Verse Fausts sind, um die geläufig gewordenen Terminologie zu verwenden, durchaus abschließender Art. Nach jedem Satz könnte die Rede zu Ende sein: das ist mein Famulus; nun werd ich tiefer tief zu nichte; daß . . . der trockene Schwärmer stören muß. Die abschließende Rede aber hat, wie wir von vielen Autoritäten auf dem Gebiete der Phonetik wissen, den Fallton, und damit ist eine letzte stilistische Grundlage für die bestimmte musikalische Wirkung der vier Faustverse gefunden.

Die Sätze Wagners dagegen sind durchaus weiterweisend, also schon in der Grundlage steigtonig gebaut. Verzeiht! ich hört Euch deklamieren! usw. Ein Satz zieht den andern stilistisch nach sich; das Ganze erhält eine Tendenz nach oben. Vergessen darf man freilich

nicht — aber auch diese Beobachtung betrifft ja ein ausgesprochenes Stilistikum — daß Faust durch das Wort „Schwärmer", das er im letzten Verse seiner Rede von dem eintretenden Wagner gebraucht, uns von vornherein disponiert die Rede Wagners hochzulegen. Dazu kommen die preziös gefärbten Begriffe deklamieren, profitieren, die gezierte Apokope griechisch Trauerspiel, die Eitelkeit des Satzes „Denn heutzutage würkt das viel" — alles Elemente, die Tonlage und Melodie in die Höhe tendieren lassen.

Die Stilistik darf hier wie überall auch die unscheinbarsten Dinge nicht aus dem Auge lassen. Die ersten vier Verse des Eingangsmonologs im Urfaust hatten, wie Sievers zeigt, Tiefschluß:

Hab nun ach die Philosophey
Medizin und Juristerey,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studiert mit heißer Müh.

In der neuen Fassung sind (ebenfalls nach Sievers) Hochschlüsse an Stelle der Tiefschlüsse getreten:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.

Der Reimvokal ei der zwei ersten Verse der ursprünglichen Fassung gegenüber dem Reimvokal i der späteren Fassung kann nicht ausschlaggebend für die musikalische Veränderung sein. Denn die zwei darauffolgenden Verse haben den Reimvokal beibehalten und sind trotzdem musikalisch anders geworden. Auch die veränderte Akzentverteilung ách, die Philosophéy, gegenüber ách. Philósophie dürfte keine große Rolle spielen. Es bleibt also auch hier nur eine stilistische Erklärung: die Affizierung des Begriffs durch den bestimmten Artikel drückt den Ton. Philosophie, Theologie (ohne Artikel) streben hinaus in die Höhe des unendlichen Geistes, „die Philosophey" (und man beachte jetzt die wenigstens für uns altertümliche, verstaubte Form mit ey), „die Theologie", sind gelehrte, strenge Bezirke, Schulbezirke, Themen, nichts, was dem Ton einen sonderlichen Aufschwung geben könnte. — Noch fesselnder ist aber vielleicht der Tiefschluß „mit heißer Müh" gegenüber dem Hochschluß „mit heißem Bemühn". Mir will scheinen, daß etwas von dem Elan, dem Schwunge des Tätigseins — Tätigkeit kommt ja im Verbalbegriff Bemühn zum Ausdrucke — den Ton beschwingt, andererseits etwas von der Last der Mühe — der Nominalbegriff „Mühe" wirkt als Sache, nicht als Tätigkeit — auf den Ton des Wortes Mühe drückt.

Es mag überflüssig sein darauf hinzuweisen, welchen Nutzen etwa die Literaturwissenschaft, die nach dem Warum bestimmter literarisch-künstlerischer Wirkungen zu fragen hat, aus einer so gefaßten Problemstellung ziehen kann. Welche Gründe des Satzbaues, der Be-

griffswahl, der Gedankenführung mögen — natürlich neben metrisch rhythmischen Gründen — dafür maßgebend sein, daß z. B. — um nun einen romanischen Beleg zu wählen — der altprovenzalische Boeci so ganz anders klingt, so viel dumpfer, so viel tiefer als die Sancta Fides, die ganz auf weiblich-kindliche Sprachmusik gestimmt ist. Ich wähle Stellen von verwandter Inspiration:

Boeci: Ecvos Boeci cadegut en afán,
e granz kadenas, qui l'están a pesant;
reclama Deu de cél lo rei lo grant:
„domine pater, e te m fiav'eu tant,
e cui marcé tuit peccador estánt.
las mias musas qui ant perdut lor cánt!
de sapiencia anava eu ditan;
plor tota dia, faz cosdumna d'efant;
tuit a plorár repairen mei talant. . . ."

Man hört deutlich den enttäuschten, den reumütigen Boethius klagen.

Dagegen Sancta Fides:

Dunc se signed ab los tres dez
E pregged Deu, q'est segle fez:
„Deus, qim guardestz de tot mal vez,
S'áram valez, ben o farez,
Q'als teus dissist: „„„Quan coit'aurez,
Si m'o dizes, semprem veirez.""
Seinner, preg vos que m'aiudez.
De vos voill molt qe me guidez,
Qe, czom cuid, Don, l'anma 'n menéz."

Etwas wie kindlich-sonniger Enthusiasmus klingt aus solchen Versen.

Die psycho-physische Erfahrungstatsache, aus der man fast a priori auf einen Zusammenhang zwischen gedanklichen und musikalischen Wirkungen im Spracherleben schließen müßte, hat Sievers in seiner grundlegenden Darstellung über Ziele und Wege der Schallanalyse in der Streitberg-Festschrift von 1924 auf Grund eigener und Rutzscher Beobachtungen klar formuliert. Sievers schreibt: „Sobald ein Individuum in Worten zu denken beginnt, tritt in seinem Zentralorgan, dem Gehirn, eine zunächst für die Einzelsituation spezifische innere Spannung (psychische Spannung) ein. Diese Spannung aber strahlt, vermittelt durch den Nervenapparat, auch auf den gesamten Körper aus, und ruft daher in dessen verschiedenen Teilen zwangsweise Muskelkontraktionen (physiologische Spannungen) hervor, die in ihrer spezifischen Eigenart der spezifischen Eigenart der psychischen Grundspannung parallel gehen und ihr eindeutig verkoppelt sind. Insbesondere erstreckt sich die Ausstrahlung auch auf das Sprachorgan selbst, so zwar, daß sie eben auch wieder spezifisch gestaltete Sonderarten von Aktion des Stimm- und Atemapparates hervorruft: aber auch diese sind nicht von all den sonstigen Körperaktionen gleicher

Situation loszulösen." — Selbstverständlich betrifft der Zusammenhang zwischen Begriffsoperation und Sprachmusik zunächst nur die feineren sprachmusikalischen Elemente, Melodieführung, Intonation usw. Das Problem Sprachkörper und Sprachfunktion bleibe also hier beiseite[1]. Der konventionelle Eigenklang, die sonorité propre der Worte und Wortreihen wird durch die sprachliche Gedankenführung bloß melodisiert und rhythmisiert. Die Fragen des Rhythmus, die verhältnismäßig einfacher liegen, habe ich dabei im einzelnen außeracht gelassen. Denn daß beim Rhythmus neben dem gewissermaßen grammatikalischen expiratorischen Akzent des einzelnen Wortes der Sinnesakzent innerhalb des größeren Wortgefüges die Hauptrolle spielt, braucht nicht erst gesagt zu werden. Jedenfalls ergibt sich, vom Standpunkte der Stilistik, der Satz: Begriff und Begriffsoperation sind auch für die musikalische Seite des Spracherlebens die festen Wertregulatoren. Der Begriff hat nicht bloß seinen seelischen Eigenwert; dadurch, daß er die Bewegungen der Sprechorgane beeinflußt, beeinflußt er mittelbar auch die seelischen Wirkungen dieser Bewegungen — denn auch von diesen Bewegungen selbst gehen ja solche Wirkungen aus —, beeinflußt er auch die seelischen Wirkungen der durch die Bewegungen hervorgebrachten Sprachlaute.

Sievers selbst bezeichnet seine Forschungen als schallanalytische und sein Augenmerk ist vornehmlich auf den Zusammenhang zwischen Sprachmusik einerseits, Körperbewegung andererseits gerichtet. Trotzdem hat sich Sievers, worauf man bisher kaum geachtet hat, auch die Wissenschaft vom Stile sehr verpflichtet. Es ist das bedeutende Verdienst seines Verfahrens, daß es, vielleicht unausgesprochen, doch um so lebendiger, das sprachliche Erleben als gedankliches und musikalisches, doch immer als Einheit faßt. Daher ist es auch durchaus verständlich, daß Sievers dem maschinellen Experiment mißtraut: die Maschine kann die feinsten Stimmnuancen, nicht aber Denktätigkeiten registrieren. Und solange nicht bewiesen ist, daß alle Elemente unserer inneren Sprache wirklich und voll auch durch unser äußeres Sprachorgan zum Ausdrucke kommen, solange nicht bewiesen ist, daß die innere Musik unserer Sprachseele auf dem Instrument unserer Sprechorgane voll ausführbar ist, — solange kann die Stilistik mit der maschinellen Sprachaufnahme nicht recht viel anfangen.

Darum aber auch sind für den Stilistiker die Sieversschen Signale, die Sieversschen Kurven usw. ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel. Sie bedeuten wirkliche lebendige Symbole für die Gesamtheit unseres an ein Gedankenerlebnis geknüpften sprachmusikalischen Erlebnisses. Man braucht nur einige der Sieversschen Versuche an durchaus unbefangenen Personen einmal mitgemacht zu haben, um

[1] Vgl. aber z. B. Ammann, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 1925, S. 221ff.

sich davon zu überzeugen. Man kann Heines wiegende, Schillers tönende, Goethes klare Sprachmusik auf dem Hintergrunde des Ethos Heines auf der einen, Schillers, Goethes auf der anderen Seite, nicht kraftvoller symbolisieren als durch die Sieversschen Zeichen. Mögen diese Dinge aber immerhin noch in den Anfängen, im Werden sein, möge, wie Sievers immer hervorhebt, ihre Handhabung eine gewisse motorische Veranlagung voraussetzen, hier ist doch etwas im Entstehen, das einmal eine wichtige Fixationsschrift für die geistigen und musikalischen Erlebniswerte sprachlicher Komplexe sein wird. Der Vorzug dieser Fixationsschrift etwa vor einer adaptierten Notenschrift wäre — bei dem einleuchtenden Nachteil, daß mit ihrer Hilfe eben nur sprachliche Komplexe, z. B. ganze Verse fixiert werden könnten — doch der, daß der sprachmusikalische Komplex auf Grundlage des ganzen, ihn mitbestimmenden, im Kerne begrifflich-gedanklichen Erlebnisses erfaßt würde.

Wenn dann auf Grund solcher Fixierung der sprachmusikalischen Erscheinung eine systematische Ergründung des Zusammenhanges zwischen der musikalischen und der gedanklichen Erscheinung möglich sein sollte, so werden damit auch einige genetische Probleme neu in unser Gesichtsfeld rücken. Etwa das Problem, ob in der Seele des schaffenden Sprachkünstlers die Gedankenreihe, die Begriffsfügung das zuerst Gegebene ist, oder aber ob des Dichters Dichten, wie mancherlei Selbstzeugnis uns versichert, von einem inneren Singen und Klingen ohne gedanklichen Bezug seinen Ausgang nimmt und erst dieser innere Sang und Klang die Begriffe sich formt, „dem Dichter nur das einfällt, was in die beherrschende Melodie sich fügt." (Luick a. a. O.). Sievers glaubt z. B. beobachtet zu haben, daß jeder Mensch seine feste musikalische Kurve, seine Personalkurve hat. Goethe eine andere als Schiller, Schiller eine andere als Heine, usw usw. Fruchtbarer als von vornherein zu zweifeln und abzulehnen wäre es, einmal zu untersuchen, ob diesen festen Personalkurven nicht feste Gewohnheiten des Satzbaues, der Wortwahl usw., kurz stilistische Gewohnheiten auch im Schulsinne des Wortes, entsprechen. Wichtig wäre aber z. B. auch zu wissen, ob die Intonationsgewohnheiten ganzer Sprachgemeinschaften primäre psycho-physische Gegebenheiten sind oder ob sie etwa durch Verallgemeinerung von bestimmten gedanklich-syntaktischen Gefügen her, also im Gefolge von gedanklich-grammatischen Gewohnheiten sich ergeben haben, oder ob beide Möglichkeiten bestehen und sich verbinden können.

Ich beschränke mich auf das Gebiet der Stilistik, wie ich es am Beginne heute umschrieben habe. Will die Stilistik Ernst damit machen ein festes wissenschaftliches System aufzurichten, dann muß sie auch das reiche Material, das die Phonetik des letzten Vierteljahrhunderts ihr zur Verfügung gestellt hat, als vielfach stilistisch bedingtes, organisch von ihrem Standpunkte aus nutzen lernen. Le dévorer et.

après l'avoir bien digéré, le convertir en sang et nourriture, wie Du Bellay den Übersetzern und Nachahmern antiken Literaturgutes rät. Dann wird die Stilistik auch ihrem letzten Ziele einen Schritt näher sein, dem Ziele wissenschaftlich begründeter künstlerischer Wertungen der Spracherscheinungen[1].

2.
Die Technik der „Darstellung" in der Erzählung.

Eine Erwiderung von **Albrecht Schaeffer.**

Es ist im allgemeinen nicht üblich, daß Autoren auf Kritiken erwidern. Mag es hierfür gute Gründe geben, so treffen aber diese kaum zu, wo es sich um fachliche Arbeiten, um sachliche Analyse und einen Nachweis künstlerischer Normen und Regeln handelt; nicht also um ein subjektives Verhältnis zur Dichtung als Wert, sondern um ein objektives als Beispiel. Da insbesondere der Verfasser des unter obigem Titel in dieser Zeitschrift (XIV, 222ff.) erschienenen Aufsatzes, Herr Dr. Berend, meinen Roman „Helianth" nur als Muster benützt, um an ihm gewisse Theorien der epischen Kunst nachzuweisen, so möchte ich annehmen, daß eine Erwiderung darauf ihm selbst wie den Lesern nicht unerwünscht sein dürfte.

Um was es sich handelt, ist das Form-Prinzip der scheinbaren Objektivität, das heißt des Verschwindens des Autors hinter seiner Darstellung, und in der Durchführung dieses Prinzips die beiden Momente der perspektivischen Einheit — nach der das Geschehende nicht unmittelbar vor dem Auge des Lesers erscheint, sondern mittelbar im Blick einer der epischen Gestalten —, und der Stetigkeit des zeitlichen Fortschreitens. Von dieser Forderung der Objektivität behauptet Herr Dr. Berend, daß sie erstlich jüngeren Datums, überdies unberechtigt sei, ja dem Wesen der Dichtung geradezu widerspreche und aus einer unorganischen Anpassung an die dramatische Form hervorgegangen sei. Hierauf möchte ich erwidern; das heißt, ich möchte nichts tun als an einem einzigen Beispiel ältesten Datums nachweisen, daß diese Behauptung auf dies Beispiel in keiner Weise zutrifft. Dies ist von den beiden homerischen Dichtungen die mir gründlicher bekannte, die Odyssee. NB., da es mir trotz eines fünfjährigen Studiums an irgend einem äußeren Nachweis über Befähigung auf diesem Gebiete leider gebricht, so sei die Bemerkung erlaubt, daß meinen homerischen Erfahrungen die Bemühung von immerhin vier Jahren zugrunde liegt.

[1] Eben ist ein sehr erfreuliches Büchlein erschienen, das auch dem Stilistiker (wofern er sich um die sprachmusikalischen Dinge bekümmert), manche Anregung gibt: Erich Drach, Die redenden Kinder, 1926 (Wissenschaft und Bildung 221). Ausdrücklich hingewiesen sei auch auf A. Debrunner, Lautsymbolik in alter und neuester Zeit, GRM XIV, S. 321ff. (Korrekturnote).

Nun zitiert Herr Dr. Berend selber den Homer als Bürgen für eine, wie er sagt, „umständliche, nichts auslassende und übereilende Erzählungsweise", der es „nicht um Spannung, um feste Verknüpfung der Ereignisse, um Erreichung eines bestimmten Zieles zu tun sei". Leider wird zur Erhärtung dieser Behauptung nichts angeführt als ein Zitat Schlegels, das wiederum nur eine Behauptung ist, daß nämlich diese Art Erzählung überall anfangen und aufhören könne. Und so stehe ich denn freilich vor diesen Behauptungen und weiß kaum, was ich dazu sagen soll. Ich müßte bitten, zunächst einmal Homer zu lesen — denn ich kann ihn hier nicht abdrucken —, um zu erfahren, daß er — erstens — nicht umständlich ist und nur das ausläßt, was überflüssig oder störend wäre; jedenfalls nicht umständlicher als Wolfram oder Gottfried, als Goethe oder Scott oder, kurzum, irgend ein Erzeugnis der epischen Kunst. Mit welcher Kunst der dichtesten Verknüpfung ferner zu Werke gegangen ist, wie da im ganzen und im einzelnen auserlesen, aufgebaut, verschlungen, bemessen und geplant wurde, das habe ich in meinem Buche „Dichter und Dichtung" (im Insel-Verlage) nachzuweisen gesucht und glaube übrigens nicht, daß andern als Laien die von mir vorgebrachten Tatsachen unbekannt sind. Hier mag es genügen, daran zu erinnern, daß, erstlich:

Ilias wie Odyssee Muster sind für die szenische Darstellung mit ununterbrochenem zeitlichem Fortschreiten;

sodann, daß die Ilias nichts ist als der Gesang vom Zorn des Achilleus, beginnend nicht irgendwo und wann, sondern mit der Veranlassung dieses Zornes und endend mit seiner vollzogenen Auswirkung und der Besänftigung (der Rückgabe von Hektors Leichnam an Priamos). Ebenfalls ist die Odyssee nichts als die Darstellung von der Heimkehr des Odysseus, nicht etwa von seinen Irrfahrten, weshalb sie nicht irgendwo und wann, sondern mit der Mahnung Athenens an die Götter beginnt, Odysseus endlich heimkehren zu lassen, und die Erzählung der Irren tief in das Innere der Dichtung als Ich-Erzählung verlegt wird, wo sie nun ihren Sinn für das Ganze gewinnen kann, das heißt den Hintergrund bilden — der Irre, der Meere und Fremde — für Heimat und Rückkehr. Arbeitet der Dichter doch sogar mit durchgeführten Motiven wie dem von Orestes und Klytaimnestra als Folie zu Telemach und Penelope, das heißt von Klytaimnestrens tragischer Untreue gegen Penelopes epische Treue, und ebenso Orests tragischer Empörungstat gegen Telemachs epische Duldung. Bekannt dürfte auch sein, daß die Odyssee aus verschiedenen, durcheinander geschlungenen Teilen, d. h. ursprünglichen, gesonderten Liedern besteht, die zum Teil älter waren als selbst die Ilias — die ihrerseits älter war als die Odyssee —, die aber von dem späten Autor mit höchstem Kunstsinne zur großen verzweigten Form ineinander gewoben wurden. Diese erwähnten sind freilich große

oder weite Züge der Verknüpfung; trotzdem ist wohl nicht anzunehmen, daß ein Autor, der im Großen soviel vermochte, es im Gedränge des Kleinen habe fehlen lassen, und es sei beiläufig immerhin erwähnt, wieviel unsaubre und törichte Hände im Lauf von Jahrhunderten sich hineinmischten, um den klaren und sicheren Gang zu trüben und zu verwirren. Und noch sei an den zweiten Gesang, an den Verlauf der Ithakerversammlung mit Telemachs Anklagen und den Erwiderungen der Freier und Mentors erinnert, wo an dramatisch gespanntem Aufbau das episch Mögliche wohl geleistet sein dürfte.

Was das Wort Schlegels bedeuten soll, weiß ich vollends nicht. Ein Kunstwerk ist ein solches, weil es aus lauter Notwendigkeiten besteht. Solchen wie eben aufgezählt; wie kann sein Anfang oder Ende, wie kann irgend etwas daran zufällig sein? Gerade aber als Kunstwerk unterscheiden sich Ilias und Odyssee von den vielen Rhapsodenliedern, die vorher waren. Die Gesamtheit der heroischen Mythen waren im Volke bekannt; wo immer Männer gesellig zusammen kamen, trugen die angestellten Rhapsoden Fragmente von Zeit entsprechendem Umfang, irgendwo anfangend, vor. Homer aber war mehr als Rhapsode, war später, war Verdichter und Überlieferer und als solcher auch Auswähler aus dem gesamten Stoff, das will sagen: er wählte, verdichtete und überlieferte die beiden großen Erscheinungen, die hohen Sinnbilder hellenischen Wesens: die unbesiegliche Jugend-Schöne Achills und den unbesieglichen Mannes-Geist des Odysseus. Und in diese beiden großen Behälter schöpfte er sorgsam wählend das Gemäße, das Nötige, und nirgend war Zufall.

Nun aber zu jener Forderung der Objektivität oder der Unsichtbarkeit des Dichters. Diese ist in den homerischen Dichtungen in vollkommener Weise durchgeführt. Nirgend findet sich eine Meinungsäußerung des Autors, und er sagt oder beschreibt kaum etwas, ohne daß eine der Figuren dies sähe, und er beschreibt nicht mehr, als sie sehen kann. Von Eisen waren seine Prinzipien nicht. Er behielt seine Freiheit, allein in den nötigen Grenzen der Lebens-Beweglichkeit führte er sie durch, und lückenlos durchgesetzt wurde das Prinzip der fortschreitenden Darstellung. Er gibt keine Berichte, sondern nur Szenen in minutlichem Ablauf.

Nun allerdings wäre eines ein großer Irrtum: wenn man nämlich annehmen wollte, Homer habe irgend so etwas wie Form oder Prinzipien überhaupt gekannt. Sondern was hier wie Technik erscheint, was Angelegenheiten Spielhagens sein mögen, das sind äußerste Materialisierungen von Geist, sind die feststellbaren Randverhärtungen der Lebensgesamtform; die Auswirkungen der geistigen Atmosphäre, in der das Volk lebte, in der seine Sänger sangen. Angaben über ihre Beschaffenheit finden sich im Homer selbst. Es betonen nämlich die „göttlichen Sänger", so Femios wie Demodokos, daß ihre Lehrmeister die Götter waren; daß der Sänger vom Gotte bestürmt den schönen

Gesang anhebt, wird gesagt, und einmal, als Penelope dem Femios Vorwürfe macht, daß er ein ihr Herz zerreißendes Lied singe, findet Telemach ihr Sohn keine schönere Zurechtweisung für sie und Rechtfertigung für ihn, als daß er sagt: nicht der Sänger sei schuld, sondern Zeus selber, der ihm diesen Gesang eingab. Was aber bedeutet das? Daß für Menschen-Meinen kein Raum ist, wo die Gottesstimme verlautet. Daß der Ursprung des Gesangs bei den Göttern war und der Sänger nur das ihm eingeflößte Wissen der höheren Wesen vermittelte. Wenn andererseits Odysseus am Sänger rühmt, er habe von Taten und Leiden der Achaier so wahrheitsgetreu gesungen, als sei er selber dabei gewesen, so bedeutet das, daß der Sänger nur, was er selber sieht, nur Schau, nur Darstellung mitteilt. Wem aber diese Erklärung mit Hereinbeziehung göttlicher Wesen zu transzendental vorkommen mag, der mag denn das gleiche sich menschlicher und auf die Weise erklären, daß jene Dichter Rhapsoden waren, Haus-Angestellte, Leibeigene womöglich, also wiederum nur gewürdigte Vermittler von Helden- und Götter-Größe, und welcher Hörer hätte denn ihre eigene Meinungsäußerung oder nur den Anschein von persönlicher Anschauung annehmen wollen? — Da schließlich Aischylos später war als Homer, so weiß ich nicht, ob hier der Beweis von unorganischer Anpassung an das Drama erbracht werden kann. Ich meinerseits behaupte nicht gern Allgemeines. Wenn aber aus den vorhergehenden, unbestreitbaren Tatsachen etwas gefolgert werden kann, so ist es das, daß der sichtbare oder hörbare Erzähler eine Erscheinung der Sentimentalität — im Schillerschen Wortsinne — oder eine romantische Erfindung ist.

Und nun, weil Herr Dr. Berend meinen „Helianth" als Muster für die objektive Darstellung erläuterte, noch ein Wort aus meiner privaten Erfahrung und über mein Verhältnis zu diesem Formprinzip. Ich habe, als ich seiner Zeit den Roman unternahm, dies Prinzip — selber als Autor verborgen zu bleiben — nicht vor Augen gehabt, ja ich habe nicht einmal daran gedacht. Es wurden daher ganze Partien des Buches in der berichtenden Form geschrieben, — Teile davon sind jetzt noch in den „Tagebüchern" zu erkennen, andere wurden später umgeschrieben. Ich habe, wie es meine Gewohnheit ist, von vorn angefangen, und so entstand zunächst das erste Buch mit seiner szenischen Darstellung eines Tagesverlaufs, wobei übrigens, ohne mein Wollen, der Umfang sich weiter dehnte, als geplant war, das heißt die Darstellung im Detail sich ausführlicher gestaltete, als beabsichtigt war. Und nun erst, bei späteren Überarbeitungen, wurde mir die Verschiedenartigkeit gewisser Teile erkennbar, ich empfand die Unstimmigkeit, die Stilwidrigkeit — und weit mehr. Es war ein ähnliches Empfinden, glaube ich, wie das des homerischen Hörers, der von Göttern und Helden hören wollte, aber keinen Rhapsoden; es war das Empfinden von einem Geist des

Werkes, der zu gestalten, der zu vermitteln war, und dessen Maß ich überlegen fand meinem Maß, sodaß ich mich ihm unterzuordnen hatte, nicht über. Erkannt wurde ein Formprinzip, jawohl, in der geringeren Sphäre des Bewußtseins; was aber in Wahrheit bestand, und wovon jenes Formprinzip nur die Auswirkung war, das war etwas Tieferes. „Ich habe keinen Namen dafür".

Zwei kleine Anmerkungen zum Beschluß.

Herr Dr. Berend findet, es sei an einer strengen Durchführung des Gesetzes der Perspektive nichts gelegen, indem er meint: „Es macht für den Leser im allgemeinen wenig Unterschied, ob es heißt: eine Fledermaus huscht vorüber, oder: er sah eine Fledermaus vorbeihuschen." Wenn nun Homer bei Athenens Verschwinden im dritten Gesang der Odyssee nicht sagt: Sie verwandelte sich in einen Meeradler, sondern: „Als sie so gesprochen hatte, entschritt (wohl zu bemerken, ich bitte: nicht sie schwand oder schied oder ging, sondern schritt), die lichtäugige Athene anzusehn wie ein Meeradler", — welche Gründe mag wohl Homer für sein Innehalten der Zuschauerperspektive gehabt haben?

Letztlich: um zu erhärten, daß ich auch vor den äußersten Konsequenzen der zeitgebundenen Darstellung nicht zurückschrecke, führt Herr Dr. Berend an, daß ich den Helden gewisse Geschäfte vornehmen lasse, die der Mensch nun einmal innerhalb gewisser Zeiträume vorzunehmen genötigt ist. Dazu möchte ich fragen: Erstens: Warum schrecke ich doch — anscheinend davor zurück, die Heldin dergleichen vornehmen zu lassen? Zweitens, warum geschieht auch dem Helden dergleichen nur dreimal im ganzen, davon zweimal am gleichen Tage, während doch in vier Teilen des Romans ganze Tagesläufe dargestellt werden? Tatsächlich, von äußerster Konsequenz kann gar keine Rede sein, sondern die prekäre Angelegenheit hat andere und wiederum nicht technische Gründe. Im dritten Buch die studentische Kneipszene wäre nämlich nicht vollständig ohne den Besuch der Toilette mit den daran geknüpften ironischen Bemerkungen über diesen für das Trink-Studententum nicht ganz belanglosen Ort. Im ersten Buch hat die Sache sogar zwei Gründe, einen leichten und einen schweren. Der leichte ist die Aufregung des Helden, — Aufregung, die bekanntlich nicht selten solch eine Wirkung hat. Der schwere besteht in der Erniedrigung, ja Entwürdigung, die von der Verrichtung ausgeht; mit andern Worten: die eigentliche Unlauterkeit von Georgs Beziehung zu Magda wird auch dadurch angedeutet, daß — und so weiter. Es scheint mir aber, als habe Herr Dr. Berend von diesem Verhältnis Georgs zu Magda eine andere, ernstere Auffassung, da er an anderer Stelle seines Aufsatzes meint, Georgs und Magdas Liebe entwickele sich innerhalb achtzehn Stunden vom ersten Keim bis zum letzten Akt. Was sich aber, nach meiner Meinung, bei Georg entwickelt, ist nur eine Liebelei; daß er noch selben Abends in Magdas Zimmer

hinaufsteigt, hängt gar nicht damit zusammen, ist eine Überraschung für ihn selbst wie für sie; im Gegenteil möchte ich ihm, bei aller Leichtfertigkeit, soviel zutrauen, daß er nicht hinaufgestiegen wäre, wenn er eine wahre Liebe für sie empfunden hätte. Sie empfindet wahr, darum gibt sie sich ihm, aber nicht weil ihre Liebe soweit gediehen ist, sondern weil er es so will.

Zum Beschluß hoffe ich nun, daß kein Mißverständnis vorliegt. D. h. ich hoffe, daß der ganz bestimmte Grund, um deß willen ich das Vorstehende geäußert habe, auch wirklich besteht. Damit will ich sagen, daß Herr Doktor Berend mit seinem Aufsatz für mich den Anschein erweckte, als ob er an die Existenz gewisser Prinzipien der dichterischen Formung glaube, und zwar nicht nur immanent enthalten in den Dichtungen, sondern an und für sich, losgelöst, von Dichtern oder Schriftstellern erfunden und ihren Erzeugnissen zugrunde gelegt. Diese Meinung ist es, wogegen ich mich zu wenden gedachte. Ich will selbstverständlich nicht bestreiten, daß es Autoren gegeben hat oder noch gibt, die so verfahren; möchte aber glauben, daß diese Ausnahmen sind. Jedenfalls wenn Herr Doktor Berend zwei Formprinzipien unterschied: die berichtende aus dem Geiste des Erzählers und die szenisch darstellende, und wenn er der letztgenannten ihre Existenzberechtigung abspricht — und ich glaube, ich darf sagen, daß er es tat —: so habe ich ihm zunächst nachgewiesen, daß es zwei Dichtungen von höchster Bedeutung gibt, denen eben dieses Formprinzip immanent ist. Wenn er ferner den „Helianth" als nach demselben Formprinzip geschaffen darstellt, so möchte ich zu bedenken geben, daß ich nach dem „Helianth" mehrere andere Romane in Versen und in Prosa herausgebracht habe, denen das besagte Formprinzip nicht zugrunde liegt. Warum also, muß man wohl fragen, wurde hier ein bedeutendes Formprinzip aufgestellt, mit äußerster Hartnäckigkeit in einem Werk durchgeführt und danach wie ein verbogenes Werkzeug verlassen? Es gibt nur eine Antwort auf diese Frage, nämlich die, daß tatsächlich ein Prinzip weder aufgestellt, noch befolgt, noch verlassen wurde; kurzum daß es keine Prinzipien an sich gibt, sondern nur Werke, denen sie immanent sind, aus denen man sie ablösen und deren Ordnung man in ihnen erkennen kann.

3.

Von „Minna" zur „Emilia".

Von Dr. **Oskar Walzel**, o. ö. Professor für neuere deutsche Sprache und Literatur an der Universität **Bonn**.

Vier Werke bezeichnen die Höhe von Lessings Wirken für die Dichtung, zwei Kunstwerke und zwei Werke über Kunst. 1766 erscheint „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie",

1767 „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück", von 1767 bis 1769 die „Hamburgische Dramaturgie", 1772 „Emilia Galotti". Sie keimen samt und sonders in früheren Jahren, auch die „Dramaturgie", mag sie immer als Tagesschriftstellerwerk dem Augenblick entstammen. Die Jahre, die im Gefolge Tauentziens verbracht wurden, bereiteten auch sie vor, ebenso den „Laokoon". Am engsten mit ihnen und mit ihrer Umwelt, dem Siebenjährigen Krieg, verknüpft ist „Minna von Barnhelm". Lessing selbst bezeichnet das Stück als „verfertiget im Jahre 1763". In diesem Abschlußjahr des großen Kriegs spielt das Stück. Ausdrücklich wird im zweiten Auftritt des zweiten Aufzuges das Tagesdatum genannt: der 22. August.

Schon das feste Band, das hier Dichtung und nächste geschichtliche Wirklichkeit miteinander verbindet, rückt das Stück weitab von der Sächsischen Komödie. Da war immer wieder die Frage erwogen worden, wie dem deutschen Lustspiel Darstellung deutschen Lebens (deutscher Sitten, wie man sagte) glücken könne. Man war sich bewußt, in allem übrigen ängstlich dem Vorgang des Auslands zu folgen. Man wollte dennoch mehr bieten als Abklatsch der Lebensschilderung dieses Auslands. In „Miss Sara Sampson" hatte Lessing solchen Ehrgeiz ganz aufgegeben. Jetzt wagte er das volle Gegenteil, wagte zugleich etwas wirklich Gefährliches. Wäre, was ihm damals wie etwas Großes und Nachhaltiges erscheinen mußte, das Ende des langjährigen Ringens, nicht wirklich von höchster weltgeschichtlicher Bedeutung gewesen, das Stück hätte das üble Los gezogen, mit einem baldvergessenen Vorfall zu sehr verschwistert zu sein, als daß es nicht auch mit dessen Verblassen allmählich an Farbe verloren hätte. Goethe durfte im siebenten Buch von „Dichtung und Wahrheit" das Drama die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt nennen und seiner „nie zu berechnenden Wirkung" gedenken. Er bezeugte damit, wie richtig Lessing gehandelt hatte. Er erkannte gut, daß hier endlich der Blick in eine höhere, bedeutendere Welt eröffnet war, aus der literarischen und bürgerlichen, in der sich die Dichtkunst bis dahin bewegt hatte.

Tatsächlich lag alles an der Persönlichkeit Friedrichs II. Er bestimmte den Maßstab der Bedeutung des Stücks und der Aufnahme, die es fand. Wäre er kleiner gewesen, als Mensch wie als Herrscher, das Schicksal von Lessings Lustspiel hätte sich anders gestaltet. Der „vollkommen norddeutsche Nationalgehalt", den in „Minna von Barnhelm" Goethe feststellt, ruht in der Tatsache, daß nie wieder durch einen Dichter mit gleicher Kunst und mit gleicher Würde das Wesen des großen Königs abgespiegelt worden ist, aber auch des Preußentums, das er in schwerer Zeit nach seinem Willen geformt hatte. Unbyzantinischer ist einem Fürsten kaum je gehuldigt worden als in Minnas Bemerkung, daß Friedrich II., der ein großer Mann sei, auch wohl ein guter Mann sein möge. Die ganze Haltung der preu-

ßischen Soldaten des Stücks, vielleicht etwas übermäßig unterstrichen durch die entgegengesetzte Lebensführung des Glücksritters aus Frankreich Riccaut, beweist, zu welcher Stufe von Sittlichkeit Friedrich seine Leute emporgehoben hat. Um so trauriger wirkt freilich die Tatsache, daß Friedrich für den Sachsen Lessing, der wie kein anderer die reine Höhe des preußischen Lebensgefühls von damals erfaßt und ausgdrückt, dank Voltaires klatschhafter Eifersucht gar kein Verständnis haben, ihn sogar für einen anrüchigen Gesellen halten konnte.

Die Menschen des Stücks stehen auf einer weit höhern Stufe als die nicht nur der üblichen Sächsischen Komödie, auch des jungen Lessing. Sie haben eine ganz andere Geistes- und Herzensbildung. Sie wissen sie auch — voran Franziska und ihr Partner Werner — anders in Worte umzusetzen, allerdings auf Kosten der Komik. Ungemilderte Komik ist in „Minna" nur den Tiefstehenden zugewiesen, Just und dem Wirt, dann der Chargenfigur Riccaut. Das erinnert an Holberg. Nicht aber wird von Lessing die Führung des Vorgangs diesen Trägern des Komischen überlassen, sondern Tellheim und Minna, beide ausgeprägte Persönlichkeiten, halten die Zügel fest in der Hand; sie sind viel zu selbständige Menschen, als daß sie auch nur von ferne den Liebespaaren Holbergs glichen. Vollends steht nicht wie bei Gellert Karikaturhaftes neben enger Philistersittlichkeit, Belachenswertes neben Langweiligem. Charaktertypen nach dem alten Brauch sind abermals nur die tiefstehenden Figuren. So aufdringlich wie in der Sächsischen Komödie werden sie nie, weil sie nur wenig Raum im Stück einnehmen. Völlig verliert sich das Charaktertypische, wo das Wesen friderizianischen Soldatentums darzustellen ist.

An Diderots Wunsch, das « honnête » eines Standes auf die Bühne zu bringen, erinnert Tellheim wie sein Wachtmeister, aber auch Just, soweit er unerschütterliche Treue zu Tellheim erhärtet. Englisches Lustspiel hatte den Soldaten schon weit von den Bramarbasbräuchen abgerückt, die auch noch bei dem jungen Lessing sich bemerklich machen. Überhaupt nutzt Lessing — diesmal wie immer nimmt er unbedenklich auf, was ihm für seine Zwecke tauglich erscheint — Motive des Engländers George Farquhar, der schon um 1700 dem Lustspiel Menschen statt der Typen zuführte. Deutlich aber wird, daß Lessing vielmehr in das Gebiet des bürgerlichen Schauspiels hinübergreift, dem Lustspiel daher Begebnisse und Konflikte von einem Ernst zumutet, die dem Wesen der Komödie nicht unbedingt zukommen. Wenn die Romantik eines Tages die Anklage erheben konnte, daß die Komödie sich gewöhnt habe, komische Energie durch tragische zu ersetzen und ernsthafte dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben mit komischen Reizen zu schmücken, so meinte sie freilich die fast gesamte Entwicklung des Lustspiels nach Aristophanes und spielte tatsächlich gegen sie die Komik des Aristophanes aus.

Allein Lessing wird in „Minna“ zum vollen Widerspiel des Aristophanes und treibt den Lebensernst, der sich auf dem Wege zur Rührkomödie immer mehr durchgesetzt und das Lustspiel zur nächsten Vorstufe des bürgerlichen Schauspiels gemacht hatte, nahe ans Tragische heran.

Oder ist, was Tellheim veranlaßt, auf Minna zu verzichten, wirklich nur ein Wahngebild von Ehre? Und bedarf es nur der Zerstörung dieses Wahngebildes und nicht vielmehr voller Wiederherstellung einer mit Unrecht angezweifelten Ehre, den guten Ausgang zu erzielen? Tellheim ist zu Beginn des Stücks unversehens nicht nur ein Mittelloser, ihm wird auch vorgeworfen, daß er unlauter gehandelt hat. Die echte Liebe eines hochgesinnten Weibes kann trotzdem an ihm festhalten. Als Ehrenmann und als früherer Offizier Friedrichs II. darf er jedoch Minna nicht zumuten, seine Gattin zu werden, ehe seine Unschuld nachgewiesen ist. Erst nachdem das geschehen ist, wird sie tatsächlich sein Weib.

Gewiß beruht die Verdächtigung auf einem Versehen. Wenn Schiller und die Romantik dem Lustspiel das Gebiet der Erkenntnisirrtümer, der Tragödie das der sittlichen Entscheidungen zuwiesen, so bewegt sich dank solchen Voraussetzungen „Minna“ so haarscharf an der Grenze von Erkenntnisirrtum und sittlicher Entscheidung, daß der Stoff ebensogut zu einem Lustspiel wie zu einem Trauerspiel getaugt hätte. Nur dank dieser Tatsache kann Tellheim sich zu einer der typischen Gestalten von Lessings Dramatik entwickeln, zu einem, dessen sittlicher Affekt mit seiner Umwelt in Gegensatz gerät, der zugleich seine Sittlichkeit wahrt, indem er sich den Wünschen dieser Umwelt nicht beugt. Nur weil der Grund dieses sittlichen Konflikts, die falsche Anklage, leichter zu beseitigen ist, als Tellheim selbst meint, gewinnt die Verbitterung, der er sich hingibt und die ihn Minna von sich weisen heißt, etwas von unnötiger Übersteigerung, also eines Fehlgreifens des Verstandes, wie es dem Lustspiel taugt. Daß indes die Anklage in nichts zusammenfällt, liegt es nicht an dem Fürsten, der nicht bloß ein großer, auch ein guter Mann ist? Das Stück wurde ein rechtes Lustspiel, nur weil in dieser friderizianischen Luft ein Begebnis untragisch verlaufen darf, das unter andern Voraussetzungen zu einer Katastrophe sich gestalten könnte. Von dieser Seite gewinnt „Minna“ auch ihre volle innere Geschlossenheit. Vorgang und Umwelt sind völlig auf einen und denselben Ton gestimmt.

Komik in strengem Sinn des Wortes wird nicht bloß gewahrt, weil Lessing mit ungemeiner Kunst des Abschattens von Tellheims hamlethaft grüblerischer Natur seine Menschen durch viele Stufen weiterleitet bis zu dem Spitzbuben von Wirt, dem ehrlichen Rauhbein Just und dem offenherzigen Falschspieler Riccaut. Auch nicht bloß weil auf dieser Stufenleiter Komisches und Rührendes sich zuweilen mischt, weil, wie es echter Humor liebt, Lächeln und Tränen

sich miteinander verbinden. (Zuweilen wird die Rührung für unser Gefühl aufdringlich und fußt in dem üblen Edelmut in Geldangelegenheiten, den das spätere deutsche Rührstück zu Tode hetzte.) Vielmehr paart Lessing mit der Linie, die von Tellheims gekränkter und wiederhergestellter Ehre vorgezeichnet wird, eine zweite; sie ist durchaus auf ein Spiel des berechnenden, doch auch irrenden Verstands angelegt. Es ist die Ringintrige.

Diese Linie zeichnet den Aufbau des ganzen Stücks vor, sie gibt dem Stück Inhalt, sie füllt die Aufzüge, die bis zur Wiederherstellung von Tellheims Ehre sich abspielen, mit Vorgang und dramatischem Spiel, ja sogar noch die Auftritte, die dem Eintreffen von Friedrichs II. entlastendem Handschreiben folgen. Schon zu Beginn des Stücks wird das vorbereitet. Dem vierten Aufzug, der schwersten Aufgabe eines Fünfakters, schenkt die Ringintrige seinen Reiz. Diesen Aufzug noch durch eine weithin sichtbare Episodenfigur, die sonst im Stück nicht erscheint, durch Riccaut, zu stützen, mag Lessing von Plautus gelernt haben. Allein gerade im vierten Aufzug zeigt Minna durch die Wendung, die sie dem Spiel mit dem Ringe gibt, entscheidende Züge ihres Wesens, ihres Scharfsinns, ihrer Menschenkenntnis, ihrer Lebenskunst. Daß sie zuletzt im Verwerten solcher Fähigkeiten sich vergreift, zählt gleichfalls zu den rechten Zügen einer Komödie, ist abermals Irrtum des Verstands und nicht des Herzens.

Ob indes der Gang der Ringintrige leicht sich durchschauen läßt? Die Frage könnte mit der andern erwidert werden, ob es für den künstlerischen Zweck nötig ist, die ganze Intrige bis in die Einzelheiten ihres Ablaufs dauernd vor dem innern Auge zu haben. Mag, wer das Stück ganz erfassen will, sich das etwas ausgetüftelte Hin und Her der Schicksale des Rings aufzeichnen. Überraschung und Spannung ergibt sich durch den Ring auch dem, der das nicht tut; vor allem von der Bühne herab.

In Shakespeares „Kaufmann von Venedig" spielt, auch recht verwickelt, eine ähnliche Ringintrige hinein. Sie bereichert den Schluß des Stücks, sie hat nicht von ferne die Bedeutung, die bei Lessing das Wandern des Rings gewinnt. Sie bleibt im Rahmen bloßen Neckens.

Hat Lessing dies Motiv bewußt übernommen und weitergetrieben? Wenn es der Fall gewesen ist, so wäre das nur ein neuer Beleg seines Brauchs, Altbewährtes für seine Zwecke zu nutzen. Shakespeare gewönne dann für „Minna" die Bedeutung, die für „Sara" die älteren Stücke von Medea haben. Was bei Shakespeare lustspielmäßig wirkt, muß Gleiches auch in anderm Gewande bewähren. Gerade indes weil bei Lessing solche nahe Berührung mit Shakespeare ungemein selten ist, fiele um so schwerer ins Gewicht, wie weit hier tatsächlich Übereinstimmung besteht, wie weit nicht. Bald trat der Sturm und Drang mit Stücken auf, die mit einzelnen Werken Shakespeares unmittelbar

wetteiferten. Lessing tut das nie. Nur ein fast nebensächliches Motiv Shakespeares wird in „Minna“ zum Träger eines guten Teils des ganzen Vorgangs. „Wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.“ So heißt es im 73. Stück der „Dramaturgie“ angesichts von Chr. Felix Weißes „Richard dem Dritten“. Hier empfiehlt Lessing, aus einzelnen Gedanken Shakespeares ganze Auftritte, aus einzelnen Auftritten Shakespeares ganze Aufzüge zu machen. Wenn die Ringintrige der „Minna“ wirklich auf dem „Kaufmann von Venedig“ beruht, so verlangt die „Dramaturgie“ bloß, was von Lessing selbst in „Minna“ bescheidentlich geleistet worden war.

* * *

Lessings „Laokoon“ hat auch noch der Banause rasch zur Hand, wenn es zu sagen gilt, ob und wie weit ein Werk bildender Kunst ins Dichterische, eine Dichtung ins Gebiet bildender Kunst mit Unrecht hinübergreift. Kein anderes Ergebnis der ästhetischen Selbstbesinnung Lessings ist der Nachwelt gleich geläufig geblieben. Auch wer die Grenzen zwischen den beiden Kunstgebieten nicht für etwas ein für allemal Festes und Unverrückbares hält, nennt gern Lessing als den Verfechter der entgegengesetzten Ansicht. Es ist, als wäre Lessing allein Anwalt dieser Meinung, als hätte keiner vor ihm Verwandtes vertreten.

Das Gegenteil ist richtig. „Laokoon“ bringt sogar recht wenig, was nicht von andern schon gesagt worden wäre. Ja er bringt nicht einmal alles, was schon vorgebracht worden war. Darum konnte Herder Scheidungen des „Laokoon“ sofort weitertreiben, dem Scheidekünstler Lessing nachweisen, daß er nicht fein genug geschieden habe. Er konnte Lessing mit dessen eigenen Waffen schlagen. Abermals zeigt sich, daß Lessing Antworten auf Fragen der Elementarästhetik gern von andern übernimmt. Abermals ist Mendelssohn eine unentbehrliche Stütze.

Die Frage nach den eigentlichen Mitteln der einzelnen Künste ist dem 18. Jahrhundert von Anfang an bedeutsam. Sie lag in der Richtung eines Forschens, das den besondern Leistungen der einzelnen Sinnesorgane nachging. Seit dem 16. Jahrhundert trieb man das. Du Bos, der Gewährsmann der Schweizer, trennte 1719 in diesem Sinn die „Zeichen“, mit denen einerseits Musik anderseits Malerei arbeitet, von denen der Dichtung. Natürliche heißen ihm jene, künstliche diese. Denn Sprache, das Mittel der Dichtung, sei nicht durch ein inneres Band mit dem Begriff verknüpft, den sie ausdrücken wolle. Dagegen seien die Töne der Musik Zeichen, die der Natur unmittelbar entstammten; die Farben und Formen der Malerei zeigten vollends den bewegten Körper selbst. Du Bos' « Ré-

flexions critiques sur la poësie et la peinture » sind freilich nicht das Werk eines klarordnenden Systematikers. Ein Feinfühliger verrät, wo er die Grenzen der Künste ahnt, wo er etwas beobachtet, das nur von Dichtung, oder etwas, das nur von Malerei ausgedrückt werden kann. Er weiß, daß der ganze Gehalt von Corneilles berühmtem « Qu'il mourût! », dem Verdammungsurteil, das ein Stoiker über seinen Sohn fällt, niemals in ein Gemälde umzusetzen wäre. Er legt indes viel Wert auf die Fähigkeit der Dichtung, durch das Wort innere Anschauung zu wecken. So konnte er den Schweizern zu einer Stütze ihrer malerischen Dichtung werden. Gerade gegen solche Wortmalerei kämpft der „Laokoon".

Schärfer erfaßte Diderot um 1750 die „Zeichen" der einzelnen Künste. Er setzte fest: « Chaque art d'imitation a son hiéroglyphe. » Er fragte grundsätzlich nach den Fällen, in denen nur ein einziges Zeichen und kein anderes möglich ist. Die Pantomime offenbarte leicht, welche Zeichen ihr verschlossen sind. Umgekehrt verdeutlichten ihm der Blinde und der Taubstumme, wie die Welt sich darstellt, wenn eine Reihe der üblichen Zeichen dem einzelnen unkenntlich wird.

„Zeichen" ist das Ausdrucksmittel eines geistigen Inhalts, ist die Gestalt, die ein Gehalt annimmt. Ins Neuplatonische versetzt die Lehre von den Zeichen. Sinnbilder, Symbole sind die Zeichen. Das Wort ist etwas Symbolisches. Aber auch die Züge eines Gesichts verraten etwas Innerliches, Verborgenes. So lebt sich in Hamanns Lehre vom Wort und von dessen symbolischem Wesen, ebenso in Lavaters Physiognomik die Lehre von den Zeichen aus. Sprache der Natur wurde im 18. Jahrhundert genannt, was wie ein Zeichen Gottes in der Natur, Sprache der Kunst, was im Gegensatz zu begrifflichem Wortausdruck aus dem Kunstwerk erfühlt werden konnte. Das Wort „Chiffresprache" der Natur erscheint in diesem Zusammenhang. All das entspricht der Vorstellung, daß in der Erscheinungswelt etwas Göttlichgeistiges sich birgt, dessen eigentliches Wesen nur in abgeblaßter Gestalt sich den Sinnen kundgibt. Das ist platonische Betrachtungsweise in der besondern Form, die von Plotin der Ideenlehre Platons gegeben wird.

Anders meint es Diderot. Ihm bedeutet Erkenntnis durch die Sinne weit mehr als denen, die von Platon kommen. Um so wichtiger ist ihm, zu entscheiden, wie weit der einzelne Sinn das Weltbild bestimmen kann. Er wendet solche sensualistische Weltauffassung auf die Kunst an. Er entdeckt mit Feingefühl und mit Schärfe, wo die einzelne Kunst ihre Mittel mißbraucht und dem Sinnesgebiet, das ihr gehört, Ansprüche zumutet, denen es nicht gewachsen ist, vor allem, wo gemalt wird, was sich nicht malen läßt oder was nur im Bericht des Dichters große Wirkung erzielt, auf der Leinwand hingegen an Wirkung verliert. Er gelangt auf solchem Weg bis zu der

Umkehrung des oft angeführten Worts von Horaz und kündet: Ut pictura poesis non erit.

Lessing berührt sich auf Schritt und Tritt mit Diderot, auch wo er sicherlich Diderots gleiche Äußerungen noch nicht kennen konnte. Zwecklos wäre es, Abhängigkeit Lessings von Diderot bis ins kleinste errechnen zu wollen; oder gar wechselseitige Abhängigkeit des einen vom andern. Die Dinge waren damals schon so im Flusse, daß zwei wahlverwandte Denker zu gleichen Ergebnissen gelangen mußten angesichts eines verhältnismäßig nicht sehr großen Umkreises von Fragen, die immer wieder erörtert worden waren. Darum erscheinen bei beiden immer wieder dieselben Fälle: Helena bei Homer und Alcina bei Ariost oder der trauernde Agamemnon des Timanthes, der jammernde Philoktet des Sophokles und anderes. Daß bildende Kunst nur einen einzigen Augenblick darstellen kann, daß sie daher den fruchtbarsten wählen muß, ist damals schon allgemein bekannt.

Als um 1700 Shaftesbury ausführlich erwog, wie die Erzählung des Xenophon, die Herkules an dem Scheideweg zeigt, in ein Gemälde sich umwandeln lasse, nahm er schon das Wichtigste vorweg. Sein Neffe James Harris gelangte in dem "Discourse of Music, Painting and Poetry" von 1744 (er wurde 1756 verdeutscht) dank der Verwertung der Begriffe „ergon“ und „energeia“ des Aristoteles und dank ihrer Verknüpfung mit dem Gegensatz „Nebeneinander im Raum“ und „Nacheinander in der Zeit“ nicht nur unmittelbar an Lessing heran; er überholte ihn sogar, indem er feststellte, daß Dichtung zwar wie Musik nicht ein „ergon“ schaffe, sondern durch „energeia“ wirke, allein durch die Fähigkeit der Sprache, Vorstellungen zu wecken, über die engern Grenzen der Musik hinausschreiten dürfe. Auf Harris gestützt, konnte Herder später Lessings Ordnung der Künste umstoßen und verbessern.

Schon der Untertitel des „Laokoon“ erweckt ja Bedenken. Er deutet auf den Gegensatz von Malerei und Dichtung. Das ganze Werk bezeugt, daß vielmehr der Gegensatz von bildender Kunst und Dichtung gemeint ist. Lessing erblickt überdies in der Plastik das Entscheidende, ordnet ihren Bräuchen die Malerei unter, bemißt die Malerei einseitig vom Standpunkt antiker Plastik. Schon da zeigt sich, wie er sich von Winckelmann bestimmen läßt. Mit Winckelmann ist er überzeugt, daß antike bildende Kunst nur das eine Ziel hatte, Schönes darzustellen. Und dies Schöne wird durchaus auch von Lessing gefaßt als Betätigung edler Einfalt und stiller Größe. Der „Laokoon“ kämpft gegen Barock genau so eifrig wie Winckelmann. Noch später wahren diesen Standpunkt die „Antiquarischen Briefe“ von 1768/9 und die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ von 1769.

Wie auf dem Gebiet der Fabel und der Tragödie für Lessing seit Winckelmanns Schrift von 1755 griechische Dichtung kanonischen

Wert hat, so im „Laokoon“ die Plastik der Griechen. Sophokles verharrt an der Stelle, die er schon 1759 bei Lessing erreicht hat. Den Kanon des Epos bezeichnet Homer. Der ganze „Laokoon“ gibt bindende Beobachtungen nur dem, der ganz ebenso von der kanonischen Bedeutung griechischer Klassik überzeugt ist. Aber wegen solcher Haltung, also dank der Abhängigkeit von Winckelmann ist das Werk das wirksamste Mittel geworden, Winckelmanns Kunstauffassung dem deutschen Klassizismus einzuprägen.

Es ist echt lessingisch, daß trotzdem der „Laokoon“ von einem Einwand gegen Winckelmann ausgeht, sogar seinen Titel diesem Einwand dankt und daß er zuletzt Winckelmanns Hauptwerk, die „Geschichte der Kunst des Altertums“ von 1764, im einzelnen berichtigt.

Viel zu winckelmannisch sah Lessing antike Plastik, um das eigentlich Irrige von Winckelmanns Worten über die Laokoongruppe zu erkennen. Auch Lessing nahm keinen Anstand daran, daß Winckelmann dies Werk ausgesprochen antiken Barocks in die entgegengesetzte Formenwelt der edeln Einfalt und der stillen Größe verschiebt. Vielmehr dient ihm Winckelmanns Vergleich der Gruppe mit der Darstellung des Vorgangs in Vergils „Aeneis“ zum Ausgangspunkt für die Scheidung von Dichtung und „Malerei“. Die ersten fünfzehn Stücke des „Laokoon“ gewinnen, scheinbar in zufälligem Hin und Her des Forschens, schon Entscheidendes. Sie ersteigen ihre Höhe in den Erörterungen des fruchtbaren Augenblicks. Sie wenden sich gegen das Bedürfnis der Dilettanten, fesselnde Stellen von Dichtungen um jeden Preis in Bilder umgesetzt zu wissen. Mehr und mehr steigert sich auf diesem Pfad das Gefühl des Lesers, daß die Gebiete beider Künste sich deutlicher abgrenzen lassen, als es landläufig geschieht. Nach solcher Vorbereitung stellt Lessing im sechzehnten Stück das Steuer jäh um. Er analysiert nicht länger bezeichnende Fälle, sondern geht deduktiv vor. Raum und Zeit, Nebeneinander und Nacheinander, Körper und Handlungen sind die Begriffspaare, auf die er die beiden gegensätzlichen Künste zurückführt. Das erinnert an Harris. Lessing bleibt hinter Harris zurück, indem er, dem Figuren und Farben als „Zeichen“ der „Malerei“ erscheinen, schlechthin der Dichtung als „Zeichen“ die artikulierten Töne zuweist, als ob sie nicht in weit strengerm Sinn die „Zeichen“ der Musik wären.

Die volle Schärfe der Scheidung wird etwas gemildert, wenn Lessing zeigt, wie weit Handlung auch durch Körperdarstellung, wie weit Körperliches durch Handlung angedeutet werden kann. Eine reiche Fülle von Belegen folgt.

Mendelssohn hatte, besonders in den „Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ von 1758, das vorbereiten helfen. Du Bos und Diderot sprechen aus seinen Darlegungen. Er hatte Übergriffe einer Kunst in das Gebiet einer andern duldsamer zugegeben. Allein wenn er sogar noch mehr

theoretische Darlegung dem Freunde zu Gebote gestellt hätte, das Entscheidende des „Laokoon“ hat er so wenig erreicht wie die Mehrzahl der älteren Erörterer des Gegenstands. Die Vorrede des „Laokoon“ gibt der Erwartung Ausdruck, daß, wenn Lessings Raisonnement nicht so bündig sei wie das A. G. Baumgartens, seine Beispiele doch mehr nach der Quelle schmeckten. Keiner, auch nicht Diderot, der bald da, bald dort ein feinsinniges Wort hinwirft, hatte bisher das Fragengebiet an gleich vollständiger Sammlung von Einzelfällen ergründet, dargestellt und beantwortet, keiner aus einem vielgestaltigen, auseinanderstrebenden, schwer zusammenfaßbaren Stoff einen gleich kunstvoll einheitlichen Bau aufgeführt. Die Abhandlungen über die Fabel scheiden sich übersichtlich in fünf sauber getrennte Abschnitte. Der Reihe nach wird das Wesen der Fabel, der Gebrauch der Tiere, die Einteilung, der Vortrag, der didaktische Wert der Fabel vorgenommen. Die Gestalt der Abhandlungsreihe ist bedingt durch die logisch geordnete Abfolge der Gesichtspunkte. Sie soll nicht durch irgendwelche künstlerische Einkleidungsform verdeckt werden. Der „Laokoon“ erweckt den Anschein eines freien Schweifens, will ausdrücklich bloß den Weg eines Spaziergängers einschlagen. Tatsächlich gewinnt er an Überredungskraft, indem er mit einem wirksamen Stimmungsakkord einsetzt, mit den Worten Winckelmanns über die Laokoongruppe und mit der Kritik dieser Worte, dann auf analytischer Bahn auf die entscheidenden Schläge vorbereitet und endlich den schon halbgewonnenen Leser durch die knappe und schlichte Formung einer Schlußfolge und durch deren lange Belegreihe scheinbar unwiderleglich überredet. Diesmal bestimmt nicht der Inhalt, der vorzutragen ist, allein die Gestaltung. Sondern eine Architektonik wird gewählt, die von entscheidender Wirkung ist. Der „Laokoon“ hat — wie man das nennt — mehr „Form“ als sonst ein Werk deutscher Geistesarbeit.

Bisher hatte Lessing nur durch das Lebendige seiner Wortkunst zu wirken gesucht. So behalten noch die Arbeiten von 1759 etwas vom beweglichen, übertemperamentvollen Stil des „Vademekums“. Jetzt ist Abklärung erreicht. Dem 17. Literaturbrief verwandt ist der Eingang der zweiten Abhandlung über die Fabel:

„Der größte Teil der Fabeln hat Tiere, und wohl noch geringere Geschöpfe, zu handelnden Personen. — Was ist hiervon zu halten? Ist es eine wesentliche Eigenschaft der Fabel, daß die Tiere darin zu moralischen Wesen erhoben werden? Ist es ein Handgriff, der dem Dichter die Erreichung seiner Absicht verkürzt und erleichtert? Ist es ein Gebrauch, der eigentlich keinen ernstlichen Nutzen hat, den man aber, zu Ehren des ersten Erfinders, beibehält, weil er wenigstens schnackisch ist — quod risum movet? Oder was ist es?“

Die betonte Überlebendigkeit verschwindet im „Laokoon“ und weicht scharfrechnender Dialektik, gleich in der „Vorrede“.

„Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem

Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet."

Die Kunst der Periodenbildung hat eine Stufe erstiegen, die 1759 noch nicht erreicht ist.

* * *

„Laokoon" ist Bruchstück geblieben. Hätte Lessing das ganze Werk im Sinn einer Baukunst gestaltet, die eine wohlberechnete Form unter der Hülle zufälligen Nacheinanders birgt? Die „Dramaturgie" kehrt ohne Bedenken zu der lockeren Aneinanderreihung zurück, die für Tagesschriftstellerei Lessing seit seinen Anfängen, ganz besonders in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend" seit 1759 benutzt hatte. Besprechungen der Bühnenstücke, die der erste Versuch, ein deutsches Nationaltheater zu schaffen, die Hamburger „Entreprise", in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit vorführte, leiten rasch und zwanglos zur Erwägung der dramaturgischen Grundfragen. Je näher der Zusammenbruch des Hamburger Unternehmens kam, destoweniger band sich Lessing an die einzelne Aufführung und an ihren Tag. Ganze Reihen von Stücken der „Dramaturgie" dienen zuletzt theoretischer Erwägung, ohne daß zwischen ihnen und dem Repertoire eine strenge Verbindung waltet.

Der erste und einzige Teil des „Laokoon" hatte Homer gern als Zeugen angerufen. Daher steht das Epos hier im Vordergrund. Die geplante Fortsetzung wäre vielleicht dem Drama gerechter geworden. Die Ergebnisse des Briefwechsels mit Mendelssohn aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre endlich ausführlicher vorzutragen und zu begründen als im 17. Literaturbrief, gestattete die „Dramaturgie".

Immer noch steht im Mittelpunkt die Begriffsbestimmung der Tragödie nach Aristoteles. Das 77. Stück der „Dramaturgie" verdeutscht die entscheidenden Wendungen dieser Definition: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket."

Vor kurzem meinte man, diese Verdeutschung mit einem Schlag zu erledigen, indem man mit Jakob Bernays das Wort „katharsis" nicht mit Reinigung, sondern mit Entladung übertrug, den Anreiz der Tragödie also in der lustvollen Entladung bedrückender Affekte suchte. Seitdem haben wieder minder Bernaysgläubige in dem Wort „Reinigung" das erkennen wollen, was mit „katharsis" eigentlich gemeint ist. Doch mag Lessing den ihm kanonischen Aristoteles richtig verdeutscht haben oder nicht, von größerer Wichtigkeit ist, Lessings eigene Fassung des Tragischen aus seinem Übersetzungsversuch herauszuschälen.

Schrecken und Bewunderung sind hier — im Sinn der Briefe an Mendelssohn — nicht mehr anzutreffen. Ist das Herstellung eines

echtern Aristoteles, so fällt Lessing an anderer Stelle der Definition in die Falle, die ein falscher Text stellte. Das „sondern“ der Wortfolge „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht“ läßt sich nicht halten. Eine falsche Lesart verleitete Lessing zu der Annahme, daß Aristoteles von vornherein einen Gegensatz zwischen Erzählung einerseits und Erweckung von Mitleid und Furcht anderseits angenommen habe. Mitleid und Furcht wären dann nur durch die dramatische Form, also durch die mimische Darstellung zu erzielen. Das mag auf den ersten Blick sinnlos erscheinen. Es gewinnt sofort einen berechtigten Sinn, wenn die Frage aufgeworfen wird, ob vielleicht durch mimische Vergegenwärtigung eine andere Art von Mitleiden erweckt wird als durch nichtmimischen Bericht. Spricht doch Lessing von einem Mitleid, das einzig und allein „durch die gegenwärtige Anschauung“ erregt wird. Tatsächlich erwirkt die mimische Darstellung der Bühne ein stärkeres Mitfühlen. Sie erleichtert, was man Einfühlung nennt. Sie schafft, emotionaler wie sie ist, ein tieferes Miterleben. Tragödie erschiene somit als die Dichtungsform, die fähig und bestimmt ist, am kräftigsten miterlebt zu werden; wie keine andere macht sie uns der Seelenstimmungen teilhaft, die in den Menschen einer Dichtung bestehen.

Abermals verrät eine Anmerkung (zu Stück 74) das Entscheidende und den eigentlichen Gewährsmann. Es ist Mendelssohn. Seine „Briefe über die Empfindungen“ stellen fest, daß die Gestalten der großen Tragödie in uns den Wunsch wecken, alle Arten von Leiden mit ihnen zu teilen, „welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt“. Mitleiden also, Mitfühlen, Miterleben, nicht Mitleid im geläufigen Sinn des Worts. Im 76. Stück erhärtet Lessing diese Deutung, indem er das tragische Mitleid ausdrücklich dem aristotelischen Begriff der „Philantropie“ entgegenstellt, dem „sympathetischen Gefühl der Menschlichkeit“, wie er verdeutscht.

Mag das alles der eigentlichen Meinung des Aristoteles widersprechen oder nicht (Oswald Spengler glaubt die Ansichten des Aristoteles wie der antiken Tragik völlig im Gegensatz zu Lessing fassen zu müssen), es sagt unzweideutig, was Lessing selbst unter Tragik verstanden hat. Ihm ist die Tragödie künstlerische Höchstleistung auf dem Gebiet der Kunst, das Erleben anderer uns zugänglich zu machen, den Menschen die Möglichkeit und die Fähigkeit zu schenken, sich in einem andern selbst zu erleben. Von diesem Standpunkt gewinnt Lessings frühes Bedürfnis, den bloß bewunderten Helden aus der Tragödie hinauszuweisen, den rechten Sinn. Nach Lessing dürfen wir, wir sollen zeitweilig meinen, Romeo zu sein oder Tasso, Kandaules oder Rosmer, aber auch Ödipus oder Philoktet. Wenn das erreicht ist, wenn wir dergestalt uns selbst gesteigert erlebt haben, wenn — wie die Briefe an Mendelssohn sagen — wir eines höhern Grades unserer Realität uns bewußt geworden sind, dann kann unsere ganze Be-

ziehung zu den Mitmenschen eine bessere werden. Als wir uns in Romeo und in den andern wiederfanden, ging uns die Fülle der Erlebnismöglichkeiten auf, die auch uns offenstehen. Folglich wird uns auch im Leben verständlicher, verzeihlicher, mitfühlbarer, was andere durchmachen, tun, vielleicht verbrechen. Daher kann Lessing von einer „Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften" reden und sie zum Endziel der Tragödie machen. Das ist nicht unkünstlerisches Bedürfnis, um jeden Preis eine versittlichende Wirkung der Tragödie zu erklügeln. Es meint einen schönen Lebensgewinn, den die Tragödie bringen kann, in weiterm Sinn freilich alle Dichtung. Aus dem Engen wird der Mensch ins Weite geführt, er gewinnt ein vertieftes Verständnis für die Welt.

Sicherlich steckt in dieser Auffassung viel vom Wesen der gesellschaftlich denkenden, Menschen mit Menschen willig verknüpfenden Aufklärung. Als Francis Bacon den Zweck der Dichtung bestimmte, sprach er von der „cultura animi" die von ihr erwirkt wird. Er meinte wesentlich die Fähigkeit, sich im Leben zu behaupten. Durch die Dichtung lernt der Mensch das Leben und dessen Gefahren kennen. Sie wappnet ihn zum Lebenskampf. So sah die Dinge ein Zeitgenosse Shakespeares. So sah man sie — auch auf deutschem Boden — bis ins Zeitalter der Aufklärung hinein. Dem Menschen den Menschen begreiflicher und nachfühlbarer zu machen, nicht die Mittel zum erfolgreichen Wettbewerb mit den Mitmenschen zu bieten, ist nach Lessing eigentliche Aufgabe der Tragödie, dann, wenn auch in geringerm Umfang, der Dichtung, der Kunst überhaupt.

Das ist vielleicht ganz unaristotelisch. Aber es führt zu der Folgerung, die mit Aristoteles übereinstimmt, daß kein ganz guter und kein ganz schlechter Mensch tragischer Held sein solle, kein Märtyrer und kein Übermensch jenseit von gut und böse. Beide erschweren das Miterleben. Und noch an anderer wichtiger Stelle besteht ein fester Zusammenhang zwischen Lessing und Aristoteles. Er bietet den letzten entscheidenden Zug von Lessings tragischen Absichten.

Lessing huldigt Shakespeare auch in der „Dramaturgie", so oft oder vielmehr so selten er ihn erwähnt. Nach einer Betrachtungsweise, die seit langem herrscht, ließe sich annehmen, daß er — wie etwa Otto Ludwig — aus Shakespeare die Überzeugung hole, die Tragödie solle Seelendrama sein, solle aus dem Charakter der Hauptgestalt die Tragik ableiten. Falsch wäre die umgekehrte Annahme, daß für Lessing die folgerichtige Auswirkung der Seelenanlage des Helden nichts bedeute. Gegen unfolgerichtige Zeichnung der Menschenseele kämpft die „Dramaturgie" fast immer, wo ein Stück Corneilles oder Voltaires in Frage kommt. Allein an keiner Stelle erblickt sie den Kernpunkt der Tragödie in der Seelenzeichnung. Um so unbedingter nennt das 38. Stück die „Verknüpfung der Begebenheiten", die „synthesis" der „pragmata", mit ausdrücklichem Hinweis auf Aristo-

teles wesentliche Voraussetzung einer guten Tragödie. Aristoteles entscheidet sich im 6. Kapitel der „Poetik“ allerdings völlig für die Verknüpfung und gegen die Charaktere. Ihm ist Tragödie nachahmende Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben. Allein auch von Lessing aus wäre Schiller, als er die Reihe seiner späten Tragödien begann, zu der Art von Tragik gelangt, die er zuletzt vertritt. Lessings abwehrende Haltung gegen den Sturm und Drang wurzelt hier. Die Anfänge des Sturm- und Drangdramas nimmt schon das Schlußstück der „Dramaturgie“ aufs Korn.

Mit Aristoteles verficht Lessing auch, daß die Tragödie folgerichtiger und von fühlbarerer logischer Notwendigkeit des Ablaufs sein müsse als die Geschichte. Vielleicht kommt auch auf die Rechnung des Griechen, daß Lessing sich über Komödie nur hie und da äußert. Etwas eilig macht das 29. Stück sie zu einem Schutzmittel, das keine verzweifelten Krankheiten heilen, den Gesunden jedoch in seiner Gesundheit befestigen könne. Reicht Lessing hier an sein eigenes Werk, an „Minna“, heran, wenn er etwa immer noch von den „Charakteren“ redet, sie dabei doch wohl noch als Typen faßt und sie zum „Hauptwerk“ der Komödie stempelt?

Die Scheidung von Epos und Drama arbeitet mit Mitteln des „Laokoon“. Die sichtbare Kunst der Bühne darf nicht wagen, was der Erzähler verraten kann. Überhaupt entscheidet Lessing über Bühnenfragen gern nach dem Maßstab des „Laokoon“: Die Bühne wendet sich wie die „Malerei“ ans Auge. Sie ist nicht Malerei, so weit sie ein Nacheinander vorführt.

Das erste Stück der „Dramaturgie“ faßt schon in wenige scharfgeschliffene Worte, was unumgänglich nötig ist, wenn eine Erzählung zu einem Drama werden soll. Sie kehren sich gegen einen der wenigen Mitbewerber um den Ruhm eines tragischen Dichters, die seit der „Sara“ sich auf deutschem Boden eingestellt hatten, gegen Joh. Friedrich Cronegk und gegen dessen schwaches Alexandrinerdrama „Olint und Sophronia“. Brawes wird nur flüchtig gedacht, Wielands Dramatik gar nicht erwähnt, „Richard III.“ von Freund Weiße abgelehnt. Die beiden Versuche, die wirklich weiterführten, Klopstocks „Hermannsschlacht“ und Gerstenbergs „Ugolino“, sind nicht genannt. Aber deutlich verwirft das Schlußstück die dramaturgischen Absichten, die, auf Shakespeare gestützt, Gerstenberg vorgetragen hatte und die bald im Sturm und Drang sich durchsetzen sollten. Gerade Shakespeares Drama hatte die „Dramaturgie“ gegen die „Tragédie classique“ ausgespielt, gegen Corneille. Noch lieber gegen Voltaire. Es macht Lessing sichtlich Spaß, den Mann der Unredlichkeit zu bezichtigen, der ihn selbst unredlichen Gebarens bezichtigt hatte. Racine ist kaum berücksichtigt. Man wirft jetzt Lessing vor, er habe sich den Kampf gegen die klassischen Franzosen leicht gemacht, indem er ihren größten Tragiker beiseite schob. In diesem Kampf ge-

denkt Lessing auch der Einheitsregeln. Er äußert sich ein- und vorsichtig genug, um später unzulänglichen Eintretens für volle Freiheit von Ort und Zeit beschuldigt werden zu können. Französische bürgerliche Tragik, die Richtung Diderots, billigt er um so eifriger. Ihr zuliebe lobt er gern, was im französischen Lustspiel die bürgerliche Tragik vorbereitet, diesmal sogar Voltaire. Auch das deutsche Gefolge des französischen Lustspiels beurteilt er zum guten Teil mit viel Schonung. Daß Molière alles überragt, was nach ihm gekommen war, steht für Lessing fest. Über „Minna" brauchte er nichts zu sagen, weil sie in Hamburg damals nicht aufgeführt worden ist.

* * *

Die „Dramaturgie" sollte anfangs nicht bloß von Bühnenstücken reden, auch von Bühnendarstellung. Bald mußte Lessing jedes Wort des Urteils über die Schauspieler aufgeben. Für spätere Welt ist es unbegreiflich, daß Lessing als Angestellter des Unternehmens zugleich dessen Kritiker sein durfte, um so begreiflicher, daß die Schauspieler sich von ihm nicht wollten bewerten lassen. Lessing wußte, daß unter ihnen die ersten Kräfte von damals sich befanden, voran Ekhof und die Hensel. So aus nächster Nähe hatte er große Schauspielkunst noch nie beobachten können. Zu den stärksten Erlebnissen eines Bühnendichters zählt, durch die Darsteller sein eigenes Werk kunstvoll über die Grenzen hinaus gesteigert zu erblicken, die er selbst, sicherlich alles eher als anspruchslos, im Auge gehabt hatte. Im 13. Stück berichtet Lessing von einem Zug, den seiner Sara die Darstellerin, Frau Hensel, geliehen hat. Er tut es mit dem frohen Staunen eines Menschen, dem ein unerwartetes schönes Geschenk zuteil wird. Sterbende fangen plötzlich an, mit den Fingern an ihren Kleidern und Betten zu rupfen. So starb die Hensel als Sara. „Das letzte Aufflattern eines erlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne" sagt Lessing. Er fügt hinzu: „Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Sache auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!"

„Emilia Galotti" ist unter der starken Wirkung der Hamburger Bühneneindrücke und der Hamburger Schauspielkunst abgefaßt. Dem Gefühl erweist sich bald der gewaltige Fortschritt seit „Sara". Aber auch seit „Minna"? „Sara" und „Emilia" lassen sich um so leichter aneinander messen, weil beide Stücke uralte Überlieferung, die längst schon dramatisch geformt worden war, in das Gewand von Lessings Zeit hüllen. Dort Medea, hier Virginia, Virginius und der Dezemvir Appius Claudius. Ganz lessingisch ward zuerst vorliegende dramatische Bearbeitung geprüft, ein spanisches, ein englisches Drama von Virginias Leiden und Tod. Zur Zeit der Entstehung der „Sara" faßt Lessing den Entschluß, die Geschichte Virginias von allem abzusondern, was sie für den ganzen Staat interessant macht,

und nur bei dem Schicksal einer Tochter zu verweilen, deren Tugend ihrem Vater werter ist als ihr Leben und der sie daher ermordet. Als tragisch empfindet Lessing diesen Vorgang und als fähig, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch kein politischer Umsturz darauf folgt. Wie die „Sara“ aus dem Stoffgebiet der Medeendramen das Allgemeinmenschliche herausschält, so sollte es hier geschehen, zugleich ein bürgerliches, nicht ein geschichtliches Drama sich ergeben. Vierzehn Jahre später wird aus dem damals geplanten Dreiakter ein Drama von fünf Aufzügen.

Der vierte Aufzug führt — wie in „Minna“ — eine neue Persönlichkeit auf die Bühne. Während indes Riccaut wirklich nur Episodenfigur bleibt, lenkt die Orsina Licht auf sich, das die andern zu überstrahlen droht. Auch sie verschwindet zwar wie der französische Falschspieler im fünften Aufzug wieder von der Bühne. Allein keine Gestalt des Stückes hat so viel Bühnenblut wie sie, die fesselndste Frau, die von Lessing geschaffen worden ist. Große Darstellerinnen hat es immer wieder gelockt, das wechselvoll reiche Farbenspiel dieser dämonischen Natur in Bühnenwirklichkeit umzusetzen. Ist die Rolle etwa für die Hensel geschrieben? Das allzu Wuchtige, das mancher der Hensel vorwarf (auch die „Dramaturgie“ deutet es an), konnte in der Orsina sich unbedenklich ausleben. Doch hieße es, Lessings Kunstwillen unterschätzen, suchte man den Ursprung der Orsina bloß in dem Wunsch, einer hochgeschätzten Schauspielerin die ihr besonders taugliche Rolle zu bieten.

Sicherlich war Orsina durch die Stoffquelle nicht gegeben. Der Dezemvir Appius Claudius verfolgt bei Livius Virginia mit seiner Liebe. Um die Unschuld der Tochter zu retten, tötet sie der Vater Virginius. Der Prinz, Emilia und Odoardo entsprechen den drei Menschen des Livius. Indem der Prinz zwischen die Orsina, die er abschütteln möchte, und Emilia tritt, zu der ihn alles hindrängt, nimmt Lessing auf, was er schon in „Sara“ versucht hatte. Die Orsina ist eine kunstvolle Steigerung der neuen Medea Marwood. Emilia bleibt nicht die ganz Unzugängliche, wie die Quelle es meldet. Sie fühlt sich durch den Prinzen im Innersten erschüttert. Etwas lockt sie zu ihm hin. Noch ist sie weit entfernt, dem Schicksal Saras zu verfallen. Aber sie ahnt, daß ihr Widerstand nicht unbesiegbar sei. Um rein zu bleiben, fordert sie von ihrem Vater, daß er sie töte: „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut.“

Emilia weiß, daß der Prinz fähig wäre, sie zu verführen. Er ist kein gewalttätig Rücksichtsloser wie Appius Claudius. Ein sinniger Kunstkenner, wahrt er auch im Leben eine feinfühlig liebenswürdige Haltung, die den Anschein der Willkür auch dort noch meidet, wo er seinem allzu willfährigen Helfer freie Bahn zu schlimmer Untat läßt; sie soll erzielen, was seine Sinne begehren. Klug und scharfsich-

tig, eine rechte Tochter der Aufklärung, erkennt Emilia die lockende Gefahr. Sie spricht sie in einem Augenblick des Affekts mit schärfster Prägung des Worts aus. Ihren künftigen Gatten hat der Prinz kurz vorher töten lassen, er hat mindestens den Anschein nicht gemieden, Ursache des Mords zu sein. Mag immer zwischen Appiani und Emilia kein Bund der Leidenschaft bestanden haben, es befremdet, daß Emilia in diesem Augenblick für ein Gefühl, das sie beherrscht, so ungemilderten Ausdruck bereit hat. Aber bewährt sie sich nicht dadurch als echte Tochter der Aufklärung? Hier spricht ein Verstand, der weiß, daß er nur dann sittliches Handeln erreicht, wenn er dumpfes Empfinden zu höchster Verstandesklarheit steigert. Allein gerade in solcher unbedingter Erfüllung der Aufgaben des Aufklärers gesteht Emilia etwas zu, was dem verstandesfrohen Optimismus des Aufklärers völlig widerspricht. Dieser Optimismus war doch immer überzeugt gewesen, daß, wer das Rechte und Gute erkennt, auch recht und gut handeln müsse. Wäre doch unverständig, wer es nicht täte. Emilia gedenkt einer Macht, die stärker ist als alle Verstandeserwägung. Gegen sie schützt nur der Tod. Es ist die Macht des Triebhaften, des Irrationalen, die Macht, die bald im Sturm und Drang die Herrschaft an sich reißen und den Sittlichkeitsoptimismus der Aufklärung umstürzen sollte. Eine neue Welt kündigt sich an. Und ein neues Verhältnis zur Welt. Vielleicht hat der Vater der Aufklärung, hat Leibniz auch dem Dichter der „Emilia" dies Neue aufgetan. Sein spätes Nachlaßwerk von 1765 die „Nouveaux Essais sur l'Entendement humain", lehrten eine Zeit, die den gesunden Menschenverstand zum alleinseligmachenden Heilmittel machte, die Gewalt unbewußter Vorstellungen und dunkler Triebe über unsere Entschlüsse.

Nur indem Lessing seine Emilia zu der Schlußfolge hinführte, die ihrem Vater keinen andern Ausweg als die Erfüllung ihres Wunsches läßt, konnte er die vorgezeichnete Bahn einer bürgerlichen Virginiatragödie bis zum Ende beschreiten. Den Dolch, mit dem das Werk vollbracht wird, kehrt Odoardo nicht gegen den Prinzen, wie die Orsina es gewünscht und gefordert hatte, als sie ihm den Dolch aufdrängte. Wäre wirklich ein Odoardo glaubhafter, der den Prinzen tötet? Wäre das, gesehen vom Standpunkt des 18. Jahrhunderts, nicht vollends ein bloßer Theaterstreich? Das 18. Jahrhundert weist im Leben mehr als ein Vorbild des Prinzen; mag immerhin keine Virginiustat von der Geschichte des Zeitalters verzeichnet werden, noch weniger berichtet sie von der Ermordung eines Fürsten durch einen Vater, dessen Tochter dieser Fürst verführt hatte, geschweige eines Fürsten, der nur solche Verführung plante und den Plan gut genug durchschauen ließ. Lessing wagt ohnedies, was damals noch keiner gewagt hatte: die Maitressenwirtschaft der Nachahmer Ludwigs XV. an den Pranger zu stellen. Während er auf der einen Seite die Staatsaktion des alten Stoffs von Virginia beseitigt, bietet

er zugleich eine Dichtung, die mit unerbittlicher Schärfe das Fürstentum des Zeitalters geißelt. Das deutete auf einen Umsturzwillen, der im 18. Jahrhundert nur noch von dem jungen Schiller überholt worden ist. Allerdings verrät es auch, wie beklagenswert tief unter der Höhe römischer Geschichte das Leben der Zeit Lessings stand, das ein großer Dichter in ein Kunstwerk wandeln konnte. Virginias Tod ist eine wichtige Tatsache der Geschichte Roms. Vorgänge der Art, die sich in „Emilia“ (auch in „Kabale und Liebe“) spiegeln, hatten keine weltgeschichtliche Bedeutung.

Um jedoch innerhalb der engern Grenzen, die vom Zeitalter vorgeschrieben sind, ein rechtes Bild dieses Zeitalters der Willkür und seines Fürstentums zu geben, ist die Orsina unentbehrlich. Ebenso Marinelli. Durch die beiden gewinnt das Verhalten des Prinzen festere Züge und Odoardos Tat ihren wahren Sinn. Bühnengemäß offenbaren sie den ganzen Umfang des Schicksals, das der Tochter Odoardos droht. Mit so sicherer Beherrschung der Mittel gestaltet Lessing sein Trauerspiel, daß beide zugleich zu unentbehrlichen Stützen der vorwärtsschreitenden Handlung werden. Nur Marinellis diensteifrige Geriebenheit ermöglicht den raschen Gang der Handlung, die wie in „Minna“ sich auf wenige Stunden beschränkt und auch im sparsamen Ortswechsel den Einheitsregeln der Franzosen entgegenkommt. Die Orsina ist vollends Voraussetzung des antithetischen Parallelismus, der die ganze symmetrische Baukunst der „Emilia“ bezeichnet und ihr die großen, schlichten und zwingenden Linien bietet. Vom ersten Augenblick an stehen sich Emilia und die Orsina wie Thema und Gegenthema gegenüber. Die mächtige Episodenfigur des vierten Aufzugs ist von Anfang an so gut vorbereitet, daß ihr spätes Auftreten nichts mehr von einer Überraschung an sich hat. Denn längst bedeutet sie viel für das Ganze. Zu zeigen, daß sie bis zuletzt in ihrem Gegensatz zu Emilia sich auswirkt, ist Odoardos Aufgabe. Er erfüllt die Aufgabe nicht bloß, indem er mit dem Dolch der Orsina die eigene Tochter tötet, nicht den Prinzen.

Nach der herben Härte der Sprache Lessings von 1759 hatte der Wortausdruck in „Minna“ funkelnde Beweglichkeit gewonnen. Abgestuft ist, wie die Menschen sich ausdrücken. Die Kultur des Gesprächs, die schon der Sächsischen Komödie sich da und dort ergeben hatte, ersteigt eine Höhe, deren scharfzugeschliffene Wortkunst nur einem spätern Jahrhundert von lässiger und lockerer Redeweise papieren, im Munde Franziskas gar unecht erscheinen kann. Formt sie doch im Wetteifer mit ihrer Herrin geistvolle Sinnsprüche. In „Emilia“ steigert sich das Epigrammatische noch. Unserm Gefühl widerspricht das ganz wie Emilias klug und scharfsinnig geformter Wortausdruck am Ende des Werks. Dafür umfaßt die Sprache des Stücks die ganze Weite, die zwischen den wahnwitzig blutdürstigen Racherufen der Orsina und dem skeptisch gesinnungslosen, mit Willen alles besudelnden Zynismus Marinellis liegt.

4.

Sir Walter Scotts Beziehungen zu Deutschland. I.

Von Prof. Dr. **John Koch** in **Berlin-Zehlendorf.**

(Nach einem in der Gesellsch. f. deutsche Philologie zu Berlin gehaltenen Vortrag.)

I.

Vom deutschen Einfluß bei dem großen schottischen Dichter ist schon öfters gehandelt worden, doch ist dies teils zerstreut in Beschreibungen seines Lebens geschehen[1], teils in Schriften, die gleichzeitig Werke anderer in Betracht ziehen[2], teils in Abhandlungen, welche sich nur mit einzelnen seiner Dichtungen beschäftigen[3]. Es verlohnt sich daher wohl, alles, was von Scotts Beziehungen zu Deutschland: seine persönlichen Berührungen, seine Kenntnis der Sprache und Literatur, seine Übertragungen und Nachahmungen, seine Auffassung des deutschen Wesens, bekannt ist, einmal übersichtlich zusammenzustellen und bisher Übersehenes nachzutragen, wobei allerdings des Zusammenhangs wegen sich Wiederholungen aus früheren Darstellungen nicht vermeiden lassen.

Die erste Kunde von der Bedeutung der deutschen Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte Henry Mackenzie, der Verfasser des einst viel gelesenen sentimental-moralischen Romans '*The Man of Feeling*', in einem Vortrag, den er 1788 in Edinburg in der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften über das damalige deutsche Theater hielt. Bezeichnenderweise verstand er selbst nicht deutsch, sondern stützte sich in seinen Ausführungen auf französische Übersetzungen der neuesten dramatischen Schöpfungen Deutschlands, wobei er namentlich Schillers „Räuber" anerkennend hervorhob. Die Wirkung dieses Vortrags ging in weitere Kreise über, man begann sich mehr mit unserem Schrifttum zu beschäftigen, und es entstanden Übersetzungen der „Räuber" (von A. F. Tytler, sp. Lord Woodouselee,

[1] J. G. Lockhart, Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Edinburgh 1845 (in einem Bde.); Sir Walter Scott von K. Elze, Dresd. 1864; The Journal of Sir Walter Scott, Edinb. 1890; Letters and Recollections of Sir W. Scott by Mrs. Hughes, ed. by H. G. Hutchinson, Lond. 1904 — u. a.

[2] A. Brandl, Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England, Goethe-Jahrbuch III, 27ff.; Th. Süpfle, Beiträge zur Gesch. d. dtsch. Literatur in England im letzten Drittel des 18. Jahrh., Zeitschr. f. vgl. Litgesch. 6, 305ff.; Marg. Ball, Sir W. Scott as a Critic of Literature, N.-York 1907; E. Koeppel, Deutsche Strömungen in d. engl. Literatur, Straßb. 1910; O. L. Emerron, The Early Literary Life of Sir W. Scott, Journ. Engl. Germ. Phil. XXIII, 28ff. (unbekannt mit dtsch. Forschung). F. Sommerkamp, W. Scotts Kenntnis und Ansicht von deutscher Literatur, Archiv 148, S. 196—206: eine dankenswerte Übersicht, auf die Herr Geh. Rat Brandl mit freundlichst hinwies.

[3] S. K. Roesel, Die literarischen Beziehungen Sir W. Scotts zu Goethe, Leipz. Diss. 1901; H. L. Lorenzen, Scotts Peveril of the Peak, Kieler Diss. 1912; P. Warnstedt, Entstehungsgesch. u. Quellen z. W. Scotts Tales of the Crusaders, Leipz. Diss. 1918 u. a.

1792) und Bürgers 'Leonore' (von Wm. Taylor u. a.). Gefördert wurde diese Richtung durch den in dieser Zeit auch in England herrschenden Geschmack an allem Mittelalterlichen, Abenteuerlichen und Schaurigen, der durch Romane wie '*The Castle of Otranto*' von Horace Walpole, Clara Reeves '*Old Englisch Baron*' und Ann Radcliffes '*The Mysteries of Udolpho*' genährt worden war. So fanden sich im Jahre 1792 in Edinburg mehrere junge Leute, Freunde Walter Scotts, zusammen, um gemeinsam einen Zirkel zur Erlernung der deutschen Sprache zu bilden, worüber letzterer in seinem '*Essay on Imitations of the Ancient Ballad*' in humoristischem Tone ausführlich berichtet[1]. Ihr Lehrer war ein Dr. Willich, ein deutscher Arzt, der seinem Unterricht Geßners sentimentales Epos 'Der Tod Abels' zugrunde legen wollte, womit er aber keinen Anklang bei seinen Schülern fand, die vielmehr für Kant und die Jugenddichtungen Goethes und Schillers schwärmten. Scott selbst, wie er eingesteht, war zu träge, um sich mit den grammatischen Regeln abzumühen, sondern glaubte, mit Hilfe der Kenntnis des schottischen Dialekts und des Angelsächsischen [?][2] in das Verständnis der deutschen Sprache eindringen zu können, erregte aber durch die Fehler, die er bei den Übungen beging, öfters die Heiterkeit seiner Kameraden. Wenn er auch später seine deutschen Sprachstudien fortsetzte, hat er doch nie die Unsicherheit in der Grundlage überwinden können — was Beispiele im folgenden genugsam belegen werden[3].

Den Anstoß, sich an eine Übersetzung aus dem Deutschen heranzuwagen, erhielt Scott mittelbar durch eine Miß Aikin, die im Sommer 1794 die schon erwähnte, doch bis dahin noch ungedruckte Bearbeitung Wm. Taylors von Bürgers '*Lenore*' in einer Privatgesellschaft vortrug und damit helle Begeisterung erregte. Scott selbst war nicht zugegen, doch der Bericht hierüber erweckte in ihm den Wunsch, das Original kennen zu lernen. Die Freundlichkeit einer deutschen Dame, der Tochter des sächsischen Gesandten in London, Grafen Brühl, die mit einem seiner Verwandten, Hugh Scott of Harden, vermählt war, verschaffte ihm bald Bürgers Werke und später die noch anderer deutscher Autoren, wie er auch Adelungs Wörterbuch durch

[1] Siehe I, S. 263ff. der Pocket Edition, Edinb. 1875, nach der ich auch im folgenden zitiere.

[2] Es ist fraglich (jener Essay stammt erst aus d. J. 1830), ob Scott damals mehr davon wußte, als in Georg Wachters Glossarium Germanicum, 1737, das in seinem Besitze war, darüber stand — Conybeares Veröffentlichungen über diesen Gegenstand erschienen erst 1814. Vermutlich verstand Scott unter Anglo-Saxon die ältere Sprache, die wir jetzt mittelenglisch nennen. C. Ball, l. c. S. 42.

[3] Im Journ. I, S. 137 berichtet Scott, daß er in seiner Jugend — freilich fruchtlos — Zeichenunterricht von einem Juden Burrell, einem Preußen, erhielt, der ihm viel von den Schlachten Friedrichs des Großen erzählte, aber es ist zweifelhaft, ob sein Verkehr mit diesem Manne einen dauernden Einfluß auf seine Deutschkenntnis ausübte.

Vermittlung eines deutschen Mönchs erhielt[1]. Vom Schwung jener Ballade hingerissen, machte Scott sich sofort an die Übersetzung und vollendete sie über Nacht: sein erster dichterischer Versuch. Das Gedicht, '*William and Helen*' betitelt, gefiel seinen Freunden und so übertrug er auch Bürgers 'Wilden Jäger', ursprünglich '*The Chase*' benannt, die im Jahre 1796 zusammen in einem dünnen Quartheft gedruckt erschienen, doch fand diese seine erste Veröffentlichung nur wenig Beachtung. Desselben Dichters 'Lied von Treue', das Scott unter dem Titel '*Triumph of Constancy*' im Schmerz um den Treubruch seiner Geliebten um diese Zeit übertrug, ist dagegen nie gedruckt worden.

Indessen entmutigte jener Mißerfolg den jungen Dichter nicht, mit der Übersetzung deutscher Schöpfungen fortzufahren — wenn wir hier von seinen ersten Versuchen in der Balladendichtung, zu der ihn Bürger angeregt hatte, absehen —, und so übertrug er Goethes 'Erlkönig'[2], die in 'Claudine von Villa Bella' eingeschaltete Ballade vom ungetreuen Knaben und den 'Klaggesang der edeln Frauen des Asan Aga', welch letzterer jedoch erst kürzlich veröffentlicht worden ist[3]. Dann ging Scott zum Drama über und übersetzte 1796/97 Ifflands „Die Mündel", Jacob Maiers „Fust von Stromberg" und des Ritters Karl Franz Guoldinger von Steinsberg 'Otto von Wittelsbach', doch sind diese Arbeiten ungedruckt geblieben, sollen aber nach einer Note des Herausgebers der von mir benutzten Ausgabe noch handschriftlich in Abbotsford vorhanden sein[4]. Nach seinem früheren Tage-

[1] S. Lockhart, l. c. S. 56, 66/7 etc.

[2] 1797. Erst in den nach Scotts Tode erschienenen Auflagen seiner Werke gedruckt.

[3] Von Rev. W. S. Crockett im 'Scotsman' 9, II, 1924 (mir nicht zugänglich); fernere Notizen s. Emerson, l. c. S. 417.

[4] Obwohl wir also nicht wissen, wie Scott diese Dramen behandelt hat, dürfte es doch nicht ohne Interesse sein, etwas Näheres über diese heute verschollenen Stücke zu erfahren. Ifflands Werk ist ein 5aktiges Schauspiel, ein bürgerliches Rührstück, in dem ein heuchlerischer Kanzler zwei Brüder, die Mündel, zu seinem Vorteil zu entzweien sucht, schließlich aber entlarvt wird, worauf sich die Brüder versöhnen. — Jacob Maier, Hofgerichtsrat in München, schrieb „zwey Schauspiele aus der Pfälzischen Geschichte", 1. Der Sturm von Boxberg, 2. Fust von Stromberg (Mannheim 1785). Beide sind Ritterstücke, das letztere: „Ein Schauspiel in 5 Aufzügen. Mit den Sitten, Gebräuchen und Rechten seines Jahrhunderts." Es ist hauptsächlich gegen pfäffische Habsucht und Heuchelei (hier durch einen Klostervogt vertreten) gerichtet und ist von 144 Seiten füllenden Anmerkungen historischen und kulturgeschichtlichen Inhalts begleitet, die im Sinne der Aufklärung öfters humoristisch-satirisch geschrieben sind: eine Beigabe, die vielleicht das Vorbild zu Scotts eigenen Erläuterungen zu seinen Dichtungen geworden ist. Wenn Lockhart l. c. als Titel 'Wolfred of Dromberg' angibt, so ist ersteres richtig: der Held des Stückes heißt vollständig Wolfred Fust, letzteres natürlich in Stromberg zu korrigieren. Den Ausdruck ‚ba(h)rrecht' (vgl. bahr-geist Betrothed, Kap. XV) hat Scott hier von S. 71f. entlehnt. — „Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern". Aufgeführt auf dem kurfürst-

buche las Scott im Sommer 1797 Lessings 'Nathan' und Gerstenbergs 'Braut'[1], eine Übersetzung von Beaumont und Fletchers '*Maids Tragedy*', nebst kritischen und biographischen Abhandlungen 1765 erschienen, ein Trauerspiel unerquicklichen Inhalts und mit blutriefendem Ausgange. Inzwischen waren seine deutschen Studien durch seinen Freund James Skene, der sich mehrere Jahre in Sachsen aufgehalten hatte, gefördert worden. Er war es auch, der 1798, als auf Scotts reges Betreiben sich ein freiwilliges Reiterregiment (dessen Quartiermeister dieser wurde) zur Abwehr des befürchteten Einfalls der Franzosen in Edinburg gebildet hatte, durch den Vortrag von Ch. D. Schubarts 'Kaplied': „Auf, auf! ihr Brüder, und seid stark usw." unserm Dichter zum '*War Song*' der '*Light Dragoons*' begeisterte[2]. Wehmütig ist es dann zu sehen, daß dessen folgende Worte: 'Der Abschiedstag ist da, Schwer liegt es auf der Seele (Scott schrieb 'dem Herzen'), schwer' noch in Scotts Gedächtnis hafteten, als er sich im Mai 1826 von seiner schwer kranken Gattin (sie starb bald darauf), um seine Amtspflicht in Edinburg zu erfüllen, trennen mußte und diese Zeilen schmerzlich in sein Tagebuch eintrug.

Um die in Rede stehende Zeit (1798) kam Matthew Lewis, ein frühreifes Genie, der bereits 19jährig durch seinen Sensationsroman '*Ambrosio or the Monk*' (daher sein Spitzname Monk Lewis) und später durch sein Schauerdrama '*The Castle Spectre*' ein weitgehendes Aufsehen erregt hatte und der Löwe der englischen Gesellschaft geworden war, nach Edinburg. Scott, obgleich um 4 Jahre älter, sah es daher für eine Ehre an, mit ihm bekannt zu werden, und so wirkte Lewis auch anregend auf seines neuen Freundes weitere dichterische Tätigkeit ein[3]. Er hatte sich schon 1792 in Weimar aufgehalten und Goethe kennen gelernt, war auch kurze Zeit in Berlin gewesen und hatte sich gründlichere Kenntnisse im Deutschen erworben, als sie Scott besaß. So übersetzte er Schillers 'Kabale und Liebe' unter dem Titel '*The Minister*' und ebenfalls Goethes 'Erlkönig' u. a. ins Englische. Da er ein feineres Ohr für Verse hatte, machte er seinen unmusikalischen Schüler unbarmherzig auf seine mangelhaften Reime, indes mit nur

lichen Nationaltheater, lautet der Titel der ‚neuesten Auflage' von 1801, doch geschrieben wurde dieses echt bayerische Drama zu München im Jahre 1781. Der ungenannte Verfasser ist Joseph Marius (v.) Babo, sp. Theater-Kommissar und Intendant in München. Aber auch der obige Name ist richtig: im Druck des Stücks von 1783 (Berlin) wird dem Titel hinzugefügt: Fürs Theater eingerichtet von R. v. Steinsberg, und diese Ausgabe hat offenbar Scott vorgelegen. Das Original ist hier wesentlich gekürzt, der III. Akt bei Babo in zwei (III und IV) zerlegt, dagegen Akt IV und V jenes in einen (V) zusammengezogen und der öfters rührselige Ton Babos männlicher geworden. Übrigens galt dies Trauerspiel als eines der besten der Zeit.

[1] S. Lockhart, l. c. S. 73 (dort Geutenberg st. Gerstenberg).

[2] S. Lockhart, l. c. S. 81/2 und Journ. I, S. 190.

[3] S. Essay etc., S. 265ff. und 281f.

mäßigem Erfolg, aufmerksam. Trotzdem lud er Scott zu Beiträgen zu einer von ihm geplanten Sammlung ein, die unter dem Titel '*Tales of Terror*', nachmals in 'Tales of Wonder' geändert, erscheinen sollte, die aber erst 1801 herauskam[1]. Scott lieferte ihm dazu einige Balladen, die er selbst nach heimischen Stoffen verfaßt hatte, darunter auch '*The Fire-King*', welche in seinen Werken unter den aus dem Deutschen übertragenen Stücken steht, die aber offenbar auf eigener Erfindung beruht, obwohl auch Lewis, der ihn zu diesem Gedicht veranlaßt hatte, merkwürdigerweise darauf Anspruch zu erheben scheint.

Mittlerweile hatte Scott Goethes '*Götz von Berlichingen*', allerdings mit manchen Fehlern (worüber später ein Näheres) behaftet, übersetzt (1799), wofür ihm Lewis einen Verleger verschaffte, doch hatte dieses Werk ebensowenig Erfolg wie seine erste Veröffentlichung. Es war nämlich inzwischen ein Umschwung im Geschmack des englischen Publikums eingetreten, das genug von der *German diablerie* hatte, die sich besonders in den zahlreichen Räuber- und Ritterromanen breit machte, hierin von der von Canning und Frere verfaßten Parodie auf Schillers Räuber und andern Satiren beeinflußt. Um diese Zeit dürfte auch Scotts Übersetzung von Schillers '*Fiesco*' entstanden sein, die er in einem Briefe an Mrs. Hughes (Sept. 1827)[2] erwähnt, als er ihr seinen Götz, dessen Mängel er dabei anerkennt, zusandte. Er fügte hinzu, daß er beim Vorlesen dieser Jugendarbeit, deren Original er *sublime* nennt, seine Zuhörer jedes mal zu Tränen gerührt habe. In einem späteren Briefe (Dez. 1827) bedauert er, daß das Ms. des Fiesco verloren sei, daß er ihr aber auf Wunsch gern alle andern Übersetzungen aus der Zeit, da er *German mad* war, schicken wolle.

Zu diesen gehört sein '*House of Aspen*', wie er seine Bearbeitung von Veit Webers (Pseudonym für Leonhard Wächter) Drama „Die heilige Vehme" betitelt, das infolge jener Mißstimmung für Schöpfungen dieser Art lange Zeit ungedruckt blieb und erst 1829 im 'Keepsake' erschien[3]. Auch eine vom berühmten Schauspieler Kemble in Aussicht genommene Aufführung dieses Stückes mußte unter solchen Bedenken unterbleiben. Die reiferen Werke unserer großen Dramendichter blieben dagegen in England lange so gut wie unbekannt, und selbst Coleridges treffliche Übertragung von Schillers „Wallenstein", die Scott höher als das Original schätzte[4], hatte keinen

[1] Ungeduldig über diese lange Verzögerung, gab Scott 1799 allein eine Sammlung von eigenen und anderen Gedichten unter dem Titel "*Apology for Tales of Terror*" heraus (S. Emerson, l. c. S. 48f.).

[2] S. Letters and Recollections etc. S. 222 und 224.

[3] S. sein 'Advertisement' zu diesem Drama VI, 351; er gibt dort seine Quelle (Sagen der Vorzeit, Bd. VI — Zofingen 1792) richtig an, schreibt aber Der Heilige V. und stets Beit statt Veit. In der Fußnote nennt er den Verfasser Georg Wachter, wohl in Verwechslung mit dem Autor des vorhin zitierten Glossariums. Eingehendere Angaben über das 'House of Aspen' s. u.

[4] S. Lockhart, l. c. S. 380.

dauernden Erfolg. Nur Kotzebues leichtere Ware, die derselbe '*wretched*' nannte, behauptete sich auf Londoner Bühnen.

Unter solchen Umständen ließ auch Scott seine deutschen Studien einstweilen ruhen und wandte sich der heimischen Balladendichtung zu, die seinem Herzen näher lag. Bei seiner Ausgabe der von ihm gesammelten '*Minstrelsy of the Scottish Border* (1802/03)' schwebte ihm neben anderen Werken dieser Art vor allem Percys '*Reliques of Ancient Poetry*' vor; doch kannte er auch Herders 'Volkslieder', aus denen er in einer Note (C) zu dem erwähnten Essay ein paar Stellen anführt (aus 'Der Schiffer' und 'Der eifersüchtige König'), um zu zeigen, wie leicht sich der schottische Urtext ins Deutsche übertragen lasse.

Bei seiner Ausgabe des '*Sir Tristrem*' diente ihm ein junger deutscher Gelehrter Heinrich Weber, der sich nachmals durch eigene wissenschaftliche Arbeiten auszeichnete ('*Ancient Metrical Romances*' und eine Ausgabe von Beaumont und Fletchers Dramen u. a.) als Amanuensis oder Sekretär. Scott erkannte seine vorzügliche Begabung und sein reichhaltiges Wissen lobend an[1], ebenso sein treffliches und liebevolles Wesen. Leider verfiel Weber, wohl infolge seiner Neigung zu starken Getränken, allmählich in geistige Umnachtung und starb schließlich in einem Irrenhaus (1814). Welche Anregung oder Belehrung Scott ihm verdankt, läßt sich im einzelnen nicht nachweisen. Gewiß wird Weber aber ihm die Bekanntschaft mit der älteren deutschen Literatur und deren Verständnis vermittelt haben[2]. Denn zu den von Weber 1814 herausgegebenen '*Illustrations of Northern Antiquities*', die eine Übersicht über die ahd. und mhd. Dichtung nebst Inhaltsangaben und Versproben aus dem sog. Heldenbuche, den Nibelungen und dem Hildebrandliede von ihm selbst und eine Abhandlung über *Romantic Ballads* nebst Übersetzung von meist altdänischen Texten in die schottische Mundart von R. Jamieson brachten, hat Scott einen '*Abstract*' der isl. Eyrbygga-Saga beigetragen, mußte also auch wohl den übrigen Inhalt des Buches kennen. Die Vermutung Lockharts, daß von ihm auch die metr. Übertragungen von Stellen aus den Nibl. stammen, ist jedoch unwahrscheinlich, wie wir weiter unten sehen werden. Ferner wird Scott den Inhalt der Sammlung deutscher Volkslieder v. d. Hagens und Büschings, die er in seiner Einleitung zum Edlen Moringer (s. u.) als seine Quelle anführt, gekannt haben. Aber einen bleibenden Eindruck hat diese Bekanntschaft auf ihn nicht ausgeübt, da er in seinen späteren Werken auf die genannten Erscheinungen nicht wieder zurückkommt; nur erinnert in den '*Introductory Remarks on Popular Poetry*' (I, S. 231), die irrige Herleitung des engl. *minstrel* vom deutschen *minné-singer*[3] an seine literarischen Studien.

[1] S. Journ. I, 149.

[2] Vgl. Sommerkamp, l. c. S. 199ff.

[3] Das gesprochene End-e in deutschen Wörtern bezeichnet S. öfters mit Akut.

Die eigentliche dichterische Laufbahn Scotts begann 1805 mit der Veröffentlichung des '*Lay of the Last Minstrel*', dem eine lange Reihe ebenso erfolgreicher romantischer Verserzählungen folgte. Da deren Stoffe vaterländischen Ursprungs sind und die Handlung in Schottland oder England lokalisiert wird, ist in ihnen so gut wie nichts von deutschem Einfluß zu spüren, obwohl einige einen solchen erkennen wollen[1]. Man könnte höchstens eine Stelle in jenem Lay (IV, Str. 18) dafür anführen, worin eine Schar deutscher Söldner beschrieben wird. Indessen hat sich Scott auch während dieses Jahrzehnts gelegentlich mit deutschen Schriftwerken beschäftigt, wenn sich dies im einzelnen auch nicht genau feststellen läßt; vielmehr werden die Früchte dieser Lektüre sich erst in späteren Äußerungen erkennen lassen.

Etwas anders verhält es sich mit Scotts zahlreichen *Prosaromanen*, deren erster 'Waverley' bekanntlich 1814 erschien; zwar sind auch diese im wesentlichen originelle Schöpfungen und haben mit deutschen Verhältnissen bis auf wenige Fälle nichts zu tun. Aber es finden sich doch in einigen Nachklänge und Anlehnungen an deutsche Autoren, wie er auch ein paar Gestalten geschaffen hat, die Deutsche darstellen sollen. Wollte man indessen die Besprechung dieser Stellen lediglich nach dem Erscheinungsjahre der betreffenden Romane anordnen, so würde dies ein zu verworrenes Bild des deutschen Einflusses auf Scott abgeben, sodaß wir besser diese Betrachtung verschieben, bis wir eine vollständige Vorstellung von Scotts Beziehungen zu unserem Vaterlande und unseren Landsleuten gewonnen haben. Nur ein Punkt sei vorweg genommen: sollte man vermuten, daß aus der Entlehnung gewisser Züge in '*Peveril of the Peak*' aus Goethes 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' (wovon später) dieser Roman das Vorbild für Scotts eigene Schöpfungen gewesen sei, so wäre darauf zu verweisen, daß außer der Einschaltung von Liedern und Gedichten in den Text sonst keinerlei Ähnlichkeit zwischen beiden besteht. Vielmehr zeigt sich die letztere Eigenart auch in den schon erwähnten Romanen von Mrs. Ratcliffe und Mat Lewis, die außerdem wie er ihren Kapiteln poetische Mottos voranstellen, ganz abgesehen davon, daß deren Neigung zur Darstellung schauerlicher Szenen und unheimlicher Gestalten bei ihm, wiewohl zurückgedrängt durch größere Lebenswahrheit, geschichtliche Treue und öfters durch trefflichen Humor, wiederkehrt[2].

Nach langer Pause wandte Scott sich wieder der Übersetzung deutscher Gedichte zu, und zwar wählte er balladenartige Texte aus dem späten Mittelalter; das von Tschudi überlieferte Lied von der Sempacher Schlacht, das in englischem Gewande 1818 in 'Blackwoods Magazine' erschien, und das Spielmannslied vom Edlen

[1] S. Brandl, l. c. S. 68ff. und Rösel, l. c. 74ff.

[2] Vgl. hierüber Dibelius, Englische Romankunst, Bln. 1910, II, 126f., 150ff.

Moringer, dessen Übertragung, während einer schmerzhaften Krankheit verfaßt, 1819 im 'Edinburgh Annual Register (für 1816)' veröffentlicht wurde. Wie er sich dieser Aufgaben erledigte, werden wir später sehen.

Inzwischen hatte Scott die kriegerischen Vorgänge auf dem Festlande lebhaft verfolgt[1], und als die Schlacht bei Waterloo geschlagen war, eilte er auf den Kriegsschauplatz hinüber. In seinen pseudonym veröffentlichten '*Paul's Letters to his Kinsfolk*' (1816) beschreibt er anschaulich die Eindrücke, die er auf dem Schlachtfelde (wo er es nicht unterließ, einige 'souvenirs' für seine Raritätensammlung zu erwerben), auf der Fahrt nach Paris und bei seinem Aufenthalte daselbst empfing. Er hatte dabei Gelegenheit, preußische Soldaten zu beobachten[2], und schildert sie wohl als plünderungssüchtig und gefräßig, doch sonst als gutmütig und freundlich in ihrem Verhalten zu den Einwohnern. Fast alle Offiziere sollen einem geheimen Bunde (*The Order of Faith and Honour:* Tugendbund?) angehören[3]. Nähere Bekanntschaft mit einzelnen Leuten scheint Scott nicht angeknüpft zu haben doch hatte er die Ehre, dem alten Blücher, den er hoch schätzte, persönlich vorgestellt zu werden, der mehr Anteil für ihn bewies als sonst ein fremdländischer Heerführer — mit Ausnahme des Kosakenhetmans Platoff, der ihn auf offener Straße abküßte.

Im Jahre 1818 erhielt Scott zum ersten Male persönliche Nachricht von Goethe durch seinen nachmaligen Schwiegersohn und Biographen Lockhart, der den „Herrn Geh. Rat" in Weimar gesehen hatte und ihm dessen majestätische Erscheinung beschrieb. In dem Gespräch, das sich an diesen Bericht knüpfte, und in dem die deutsche Literatur berührt wurde, nannte Scott den deutschen Dichter '*his old master*'. Bald darauf las er den Faust, soweit er damals erschienen war, vollständig und sprach sich zu Lockhart begeistert über die lyrischen Stellen, das Pathos und die feine Charakteristik einiger Szenen aus, setzte aber hinzu "*that nobody but a German would have provoked a comparison with the book of Job, the grandest poem that ever was written*[4]." Später äußerte Scott, daß er Goethes Auffassung des Mephistopheles für treffender halte als die Byrons und die von Miltons Satan[5]. Sehr erfreut war er, als sein Freund Terry, der Direktor des Londoner Adelphi-Theaters, ihm die englische Ausgabe von Retzschs 'Umrissen zu Faust' sandte[6].

[1] S. auch seine schwungvollen Dichtungen '*The Vision of Don Roderick*' und '*The Field of Waterloo*'.

[2] S. Paul's Letters S. 275, 288ff., 381ff. und Lockhart, l. c. S. 319.

[3] S. Letters S. 386. Gelegentlich schaltet S. deutsche Wörter in seinen Text ein: „landwehr, landsturm" — „halt maul" (!) — „Rauchen Sie immer fort, verdammt sey der preußische Dienst" etc. Die von ihm ebd. erwähnte Schrift „Pflichten der Unterthanen" widerspricht jedoch seiner Auffassung von bürgerlicher Freiheit. [4] S. Lockhart, l. c. S. 367. [5] S. Quentin Durward, Introd. S. 4. [6] S. Lockhart, l. c. S. 494.

Andererseits ist Goethes Urteil über den schottischen Dichter, wie es aus seinen Gesprächen hervorgeht[1] nicht durchweg anerkennend. So sagte er einmal, daß Scott wohl amüsiere, daß man aber nichts aus ihm lernen könne. Bei andern wenig freundlichen Äußerungen ist jedoch einzuwenden, daß Goethe über Scotts Verhältnisse nicht richtig unterrichtet war. In direkte Beziehung traten indessen die beiden Dichter erst 1827 im Anschluß an einen Besuch eines Freundes von Scott, Sir John Hopes, in Weimar. Darauf schrieb Goethe im Januar dieses Jahres einen liebenswürdigen Brief, in dem er Scott seiner Hochschätzung versicherte, ihm für die Übersetzung einiger seiner Werke dankte und ihn um eine wohlwollende Gegenäußerung bat[2]. Scott war stolz auf den Empfang dieses Briefes, mußte ihn aber sich vorlesen lassen, da er die deutsche Schrift vergessen hatte. Im Tagebuch[3] bemerkt er dazu, daß Goethe unzweifelhaft (*at once*) der Ariost und beinahe der Voltaire Deutschlands sei: mit welchem Vergleich er jedoch der wahren Bedeutung unseres großen Dichters kaum gerecht wird. Erst im Juli konnte Scott ihm antworten, da inzwischen sich keine Gelegenheit bot, den Brief durch einen Landsmann befördern zu lassen. Er dankte darin Goethe herzlich, daß er einige seiner Schriften der Beachtung wert gehalten habe, bedauerte die Fehler seiner Übersetzungen und schloß mit Nachrichten über seine Lebensweise. Als Widmung fügte er ein Exemplar seines eben erschienenen Werkes "*The Life of Napoleon Bonaparte*" bei. Für diese Gabe dankte Goethe nicht direkt, sondern in einem Briefe an Thomas Carlyle, dem er einige Medaillen mit seinem Bildnisse beifügte, von denen zwei für Scott bestimmt waren[4]. Er sagt darin, daß er das ihm übersandte Werk mit großem Interesse gelesen habe und verspricht, darüber im gleichen Sinne in der Zeitschrift „Kunst und Alterthum" zu berichten — was er auch ausführte. Carlyle schickte Scott, der sich gerade in London aufhielt, eine Abschrift dieses Briefes nebst den Medaillen, von einigen freundlichen Zeilen begleitet, im April 1828 zu, worauf dieser merkwürdiger Weise gar nicht geantwortet zu haben scheint. Wenigstens findet sich kein entsprechender Vermerk in seinem Tagebuche.

Anschließend an diese Lebensbeschreibung Napoleons, zu dem er natürlich auch deutsche Quellen benutzte[5], sei bemerkt, daß Scott mehrmals Gelegenheit nimmt, sich darin anerkennend über die Deutschen auszusprechen; so Bd. VI, 248ff., wo er von der patriotischen Bewegung in den Unglücksjahren 1807/09, die an den Universitäten von den „Burschenschafts" (?)[6] getragen wurde, handelte;

[1] S. Roesel, l. c. S. 52ff.
[2] S. Lockhart, l. c. S. 655f.
[3] Journ. I, S. 359.
[4] S. Journal, Appendix, S. 483ff.
[5] Nach Sommerkamp l. c. die Schriften von Fr. v. Gentz, v. Müffling und Varnhagen v. Ense.
[6] Ungenau. Die Burschenschaften entstanden erst nach den Freiheitskriegen.

ebd. S. 337ff., wo von den Volkshelden Schill, dem Herzog von Braunschweig und dem Tiroler Aufstand die Rede ist. Ferner preist er Bd. VII, 449ff. die Begeisterung, mit der sich Preußen 1813 gegen den Usurpator erhob, und die Tätigkeit der *Black Bands*, womit er wohl Lützows Schwarze Jäger meint (deren Erfolge freilich sehr gegen die von ihnen gehegten Erwartungen zurück blieben). Bd. VIII, 513 nennt er den Vormarsch Blüchers auf Waterloo ein Meisterstück und urteilt ebd. S. 516: "*that for which the Prussians do deserve the gratitude of Britain . . . is the generous and courageous confidence with which they marched at so many risks to assist . . ., and completted the victory*" etc.

Doch nicht aus literarischen Gründen allein wußte Scott die Kenntnis des Deutschen zu schützen, sondern auch aus praktischen, wie ein Brief an seinen ältesten Sohn Walter[1], lehrt, der als Cornet in einem englischen Husarenregiment stand und sich 1822 in Berlin aufhielt. Er mahnt ihn darin, daß er tüchtig lerne „Teütsche sprechen" (sic!), und daß er sich genau nach der dort herrschenden Etikette, auf die die Deutschen streng achten, richten möge. Dagegen warnt er ihn als echter Tory vor den *Têtes échauffées*, d. h. den Demagogen, die gefährliche Leute seien. Ferner empfiehlt er ihm, den Baron de la Motte Fouqué und dessen Gattin, deren Schriften er schätzte (s. u.) zu besuchen. Aber ebenso war Scott besorgt, daß sein jüngerer Sohn Charles, der in Oxford studierte, neuere Sprachen lernte, unter denen *German not the least useful* sei[2].

Mitunter hatte er auch deutsche Besucher in Abbotsford, von denen er einige in seinem Journal[3], das leider nur die Zeit von Nov. 1825 bis April 1832 umfaßt, anführt. Da war ein aufdringlicher Bursche Burschall, '*a teacher of German and learner of English*', dem er den Spottnamen Dousterswivel — wie er einen Schwindler im 'Antiquary' (s. u.) nennt — beilegt, und den er schließlich hinauskomplimentierte. Mehr Gefallen scheint Scott dagegen an einem jungen Königsberger Gustav Schwab und einem kurländischen Baron v. Meyersdorff gefunden zu haben, die ihn über die damaligen Zustände in Deutschland, bzw. Polen und Rußland (1829) unterrichteten. Vielleicht können wir auch den berühmten Pianisten und Komponisten Moscheles hierzu rechnen, dessen Kunst er wohl bewunderte, dessen hübsche Gattin ihn jedoch mehr anzog.

Deutschland selbst hat Scott erst in seinem Todesjahre bei der Rückkehr von seiner Reise nach dem Mittelmeer[4] und Italien, von der

[1] S. Lockhart l. c. S. 476. Wenn S. in einem Briefe an Mrs. Hughes (S. 196) in bezug hierauf von den *licentious courts of Dresden and Berlin* spricht, scheint das Beiwort unbegründet. [2] S. Journ. II, S. 76. [3] Ebd. I, S. 222f., S. 412, II S. 113ff. u. 255f. [4] Bei seinem Besuche Maltas hörte er die Sage vom Drachenkampf des Ritters de Gozon auf Rhodos und äußerte die Absicht, sie dichterisch zu behandeln. Im Journ. II, S. 474, deutet er an, daß er diese *curious tale* im Stile eines lay (Lay of the Last Minstrel) zu bearbeiten gedachte. Daß Schiller ihm hierin zuvorgekommen war, scheint er nicht gewußt zu haben.

man vergeblich Erholung von seinem schweren Leiden gehofft hatte, kennen gelernt. Er kam dabei über Innsbruck, München, Ulm, Heidelberg nach Mainz, von da ab mit dem Dampfboot den Rhein entlang bis Köln usw., doch war seine Krankheit schon so weit vorgeschritten, daß er nur wenig Teilnahme für die durchreisten Gegenden bewies[1]. Der ursprünglich beabsichtigte Besuch bei Goethe mußte umsomehr unterbleiben, als dieser bereits im März vorher gestorben war.

5.

Lateinische und französische Literatur im Mittelalter.

Von Dr. **A. Hämel**, a. o. Prof. der rom. Philologie an der Universität **Würzburg.**

Wir erleben einen neuen Aufschwung der mittellateinischen Studien. Seit einigen Jahren ist durch Voßlers Verdienst der langverwaiste Lehrstuhl Traubes in München wieder erstanden und in Amerika gründete ein Kreis amerikanischer Schüler Traubes vor kurzem eine Zentrale für mittelalterliche Studien, die "Mediaeval Academy of America" mit einer Zeitschrift "Speculum", deren erste Nummer bereits wertvolle Beiträge zur mittelalterlichen Geistesgeschichte enthält. In Frankreich hat seit langem Edmond Faral die Führung, dem jetzt der durch Morel-Fatios Tode freigewordene Lehrstuhl am Collège de France übertragen worden ist. Wer die Einrichtung des Collège de France kennt, der weiß, daß damit eine viel weiterreichende Einwirkung auf gebildete Kreise ermöglicht ist als das die französischen Universitäten mit ihrem vielfach beschränkten Wirkungskreis tun können. Die mittelalterliche Geistesgeschichte und vor allem die lateinische Literatur des Mittelalters hat durch Farals Berufung eine weithin vernehmbare Vertretung in Frankreich gefunden. Freilich kommt diese Entwicklung nicht von ungefähr. Den größten Anstoß hat sie durch Bédiers vierbändiges Werk: « Les légendes épiques » erhalten, in dem die lateinische Literatur des Mittelalters in ein besonderes Licht gestellt und mit der französischen Literatur in die innigste Beziehung gesetzt wird. Nach Bédier faßt Wilmotte[2] das spezifisch Nationalfranzösische in Bédiers Werk noch mehr zusammen und macht es schon beinahe zum unumstößlichen Dogma, daß die französischen Epen lateinischen Ursprungs sind. Boissonade[3] arbeitet dann in dieser Richtung weiter und versucht zu beweisen, daß die Franzosen die eigentlichen Bekämpfer und Besieger der Mauren in Nordspanien waren und daß dieser Tatsache das Rolandslied sein Entstehen verdanke. Und die „Ergebnisse" Bédiers sind schon so weit ins französische Volk gedrungen, daß man es heute in

[1] S. Lockhart, l. c.

[2] Le Français à la tête épique. Paris 1917.

[3] Du nouveau sur la Chanson de Roland. Paris 1923.

allen Schulen Frankreichs als absolute Wahrheit verkündet: Die Chansons de geste sind ausschließlich Produkte der französischen Nationalität und haben nichts mit den Germanen zu tun. Nichts ist bezeichnender für die französische Mentalität als diese rasche Popularisierung einer Theorie, die noch lange nicht endgültig bewiesen ist, die aber den Vorzug an sich hat, dem französischen Nationalbewußtsein zu schmeicheln und die Unabhängigkeit des französischen Geisteslebens und seine Selbständigkeit zu erweisen.

Farals Berufung auf einen Lehrstuhl des Collège de France ist nur ein weiteres Glied in dieser Kette. Freilich, was er zu sagen hat, wird immer die Beachtung der Latinisten und Romanisten beanspruchen dürfen. Gerade seine Antrittsvorlesung am 24. April 1925 wird besonders deshalb wertvoll sein, weil sie nicht, wie der Titel sagt, einen Überblick gibt über die lateinische Literatur des Mittelalters, sondern die bisherige Forschung auf dem Gebiete der Beziehungen der lateinischen Literatur zur französischen Literatur des Mittelalters zusammenfaßt[1]. Niemand war dazu mehr berufen als Faral, keiner hat durch glänzendere Vorarbeiten seine bessere Eignung erwiesen.

Faral sucht zunächst nach der üblichen Gedächtnisrede auf seinen Vorgänger, den berühmten Hispanisten Morel-Fatio, nach den Gründen, warum die lateinische Literatur des Mittelalters bisher so zurückgesetzt worden sei. Der großartige Aufschwung der romanistischen Studien im Laufe des letzten Jahrhunderts habe gerade in Frankreich die eigene große Vergangenheit wieder aufleben lassen, wodurch die lateinische Literatur in den Hintergrund gedrängt worden sei. Auch hätten die Forscher gefehlt, die dem großen Publikum den Wert und die Bedeutung der mittellateinischen Studien vor Augen geführt hätten. Ihre Veröffentlichungen beschränkten sich eben nur auf einen kleinen Kreis. Faral will nun den Beweis führen, daß die lateinischen Schriftsteller des Mittelalters die gleiche Wertschätzung verdienten, wie die Dichter, die in der Volkssprache schrieben. Und er stellt auf eine Stufe: Rutebeuf und den Archipoeta, die Chansons-Literatur und die Carmina burana, die Poesie am Hofe von Alienor von Aquitanien, von Aelis, von Marie von der Champagne und den Briefwechsel zwischen Abelard und Heloise, Wace's Brut und Geoffroi de Monmouth, Guillaume le Maréchal und Fra Salimbene, Jean de Meung und Gautier Map.

Freilich sei das Latein nicht so wortreich wie die Vulgärsprache und das sei ein weiterer Grund der Zurücksetzung des Lateinischen gegenüber den romanischen Idiomen. Trotzdem aber habe es sein eigenes Leben, ganz besonders im 12. Jahrhundert. Nicht nur der innere Wert seiner literarischen Erzeugnisse verlange Beachtung,

[1] Sie liegt jetzt auch gedruckt vor: La Littérature latine du Moyen Age. Paris 1925.

sondern auch die Eigenart seines Stiles. Vor allem aber diene es zum Verständnis der großen literarischen Strömungen, der großen kulturellen Fortschritte. Der Forscher von heute könne besser Umschau halten als der Zeitgenosse, der nur einen kleinen Ausschnitt gesehen hätte. Erst wir modernen Menschen könnten Ursachen, Verlauf und Folgen mittelalterlicher Ereignisse übersehen und zu einem Gesamturteil kommen. Für die Erklärung der literarischen Strömungen jener versunkenen Zeit und der mit ihr verbundenen Kulturentwicklung liefere uns die gleichzeitige lateinische Literatur die beste Unterlage. Für fast jede einzelne Literaturgattung habe die Kritik des 20. Jahrhunderts das lateinische Element aufgedeckt.

Die Chansons de geste allerdings schienen dieser Annahme zu widersprechen, indem sie uns als rein französische, nicht als lateinische Schöpfungen erscheinen. Aber schließlich seien eben die Anfänge der Heldengedichte viel früher zu suchen als es die erhaltenen Reste wahrscheinlich machen. Jedenfalls stünden wir mit den ältesten Chansons de geste nicht am Anfang, sondern am Ende einer Entwicklung. Beim Roman und bei der höfischen Erzählung lägen die Dinge viel klarer zutage. Drei Werke seien überhaupt nur Umarbeitungen antiker Vorlagen: der Roman de Thèbes (Statius), der Roman d'Eneas (Virgil) und der Roman de Troie (Dares und Dictys). Und für die Liebesdichtung sei Ovid (Methamorphosen, die Heroiden, die Ars amatoria) das nie zu erschöpfende Vorbild. Als man dann von der direkten Nachahmung zu selbständigen Schöpfungen fortschreitet, bleibe auch bei Chrétien de Troyes, bei Gautier d'Arras, bei Thomas der lateinische Einfluß unverändert wirksam (Theseuslegende, Apollonius von Rhodos usw.). Und niemand könne Chrétien und seine Schüler richtig verstehen ohne Kenntnis von Marbode, Bernard Silvestre, Alain de Lille.

Mit den volkstümlichen Erzählungen sei es nicht anders. Der Roman de Renard z. B. beruhe nach den Forschungen von Lucien Foulet auf der antiken Fabelliteratur und auf dem Isengrimus von Nivard.

Und in gleicher Weise schöpfe das Fabliau aus der antiken Lustspieldichtung, die ihre Wiederbelebung einem lateinischen Dichter des 11. Jahrhunderts (Vitalis) verdankte. Die Stoffe nahm man aus Plautus und seinen Nachahmern, aus lateinischen Übersetzungen von Menander, die dann in ein klerikales Gewand gekleidet wurden.

Den Grund für diese Neubelebung antiker Kunstformen bildete die einheitliche, von den Klerikern ausgehende Kulturströmung, die die gelehrte und die volkstümliche Literatur in gleicher Weise befruchtete und belebte. Und man könnte auch feststellen, daß die Gegenden Frankreichs, in denen die großen Werke der volkssprachlichen Literatur entstanden sind, die gleichen seien wie die, in denen die ersten großen Schulen für lateinische Dichtkunst blühten: zwischen Seine

und Loire, von der Champagne zur Normandie, vom Nivernais zum Anjou: Reims, Laon, Chartres, le Bec, Orléans, Fleury, Meung, Blois, Tours, Angers.

Nach diesem kurzen Überblick über die stofflichen Zusammenhänge der lateinischen und der französischen Literatur des Mittelalters spricht Faral von den geistigen Zusammenhängen der beiden mittelalterlichen Literaturen. Die französische Literatur habe ihre innere Stärke von der lateinischen Kultur und diese sei es auch, die die Verbreitung der französischen Geisteserzeugnisse begründe. Sie schaffe die jedem Beobachter auffallende Expansion der französischen literarischen Schöpfungen. Immer wieder hätten die Nachbarvölker Frankreichs Lob gesungen. Die Bewunderung erregende Verbreitung der französischen Literatur im 12. und 13. Jahrhundert sei eine Tatsache, die nicht ihresgleichen in der Geschichte habe: Spanien, Italien, England, Deutschland, Ungarn, Holland, Griechenland, Norwegen. Überall bewundere, plündere, übersetze man die französische Literatur. Es gewinne den Anschein, wie wenn Frankreich das eigentliche Land der Poesie wäre. Nur zum Teil wäre der innere Wert der französischen Dichtung jener Tage eine Erklärung für diese Erscheinung. Warum interessierte man sich z. B. in Norwegen für die chansons de geste? Der Grund dafür könnte doch nur der sein, daß der französischen Dichtung Werte innewohnten, die über das rein Nationale hinausgingen und zu allen mittelalterlichen Menschen in gleicher Weise sprachen. Die klerikale Welt hätte eben in Frankreich das geistige Erbe Roms erblickt. Frankreich konnte auch das Land der Poesie sein, weil es das Land der Studien war. Aus allen Teilen der Welt kamen deshalb auch die Bildungsbeflissenen, jene vor allem, die sich literarische Bildung erwerben wollten, nach Paris: der Engländer Geoffroi de Vinsauf, der Deutsche Evrard, der Italiener Brunetto Latini.

Und was gab ihnen Frankreich? Nicht nur seine eigenen literarischen Meisterwerke, sondern weit mehr: es lehrte sie die Geheimnisse der literarischen Kunst.

Lateinische und französische Literatur beherrschte daher das ganze Abendland. Auf ihnen beruhen die Meisterwerke der Nachbarländer.

In Spanien sind es die Gesta Roderici Campidocti und das Poema del Cid; das Buch De septem sapientibus und das Libro de los engannos de las mugeres; Juan Ruiz baut auf Virgil und Ovid auf, wie Lopez de Ayala auf Livius.

In Italien werden Virgil, Wahlafried Strabon, verschiedene Autoren des quadrivium Vorstufen zu Dante, auf Boccaccio wirken die alten Mythologen und Erzähler, auf Petrarca Virgil, Cicero, Seneca.

Waren im frühen Mittelalter die Iren die Träger der Latinisierung, so haben später unter französischer Führung die lateinischen Studien

in England Fuß gefaßt. Chaucer ist dafür das glänzendste Beispiel und Shakespeare selbst ist, so weit er antike Quellen benützt, nur ein Glied in der Kette dieser lateinischen Tradition.

In Deutschland ist schließlich der älteste poetische Traktat, der für die Vulgärsprache maßgebend sein sollte, lateinisch abgefaßt.

Faral bespricht dann weiter den Einfluß der keltischen Literatur auf die Geistesprodukte des Abendlandes. Früher habe man die Einwirkung von dieser Seite ungeheuer überschätzt. Nicht habe, wie Renan wollte, die keltische Literatur (Artussage) den Frauenkult geschaffen, sondern die französischen Höfe in Paris, in der Champagne, in Südfrankreich; zum Teil hätten auch die kirchliche Poesie auf die Jungfrau, die auftauchenden neuplatonischen Ideen, die liturgischen Gedichte an der Entstehung des Frauenkultes zusammengearbeitet. Auch die Abenteuerromane stammten nicht von den Kelten. Die auf Chrétien de Troyes wirkenden lateinischen Quellen seien auch die Grundlage für die keltische Poesie geworden. Andere keltische Abenteuergeschichten fußten auf der Odyssee, auf der Legende von den drei Ratschlägen Salomons, wieder andere gingen auf orientalische Quellen zurück.

Das Tiefgehendste aber, was Faral aufgreift, ist das Problem der Entstehung der italienischen Renaissance. Nach Faral soll die genaue Weiterführung der Quellenforschung des trecento zu keinem anderen Ergebnis führen als zu der Feststellung, daß Italien den antiken Einfluß von Frankreich her überkommen habe. Das ganze Kapitel über die lateinische Tradition in Italien von Emile Gebhardt müsse neu geschrieben werden. Was E. Gebhardt als Beweise für die ununterbrochene Tradition in Italien anführe, gelte ebensogut, wenn nicht mehr, von Frankreich: der Sibyllenglaube fände seinen Ausdruck in französischen Skulpturen ebenso wie in italienischen, die Prophezeiungen hätten die französischen und englischen Kleriker sehr stark beschäftigt, die Mirabilia urbis Romae seien nirgends besser bekannt gewesen als in Frankreich und England und hätten hier zur Entstehung einer eigenen Literatur geführt; die Vagantenpoesie hätte ihren bedeutendsten Vertreter in Hugo le Primat aus Orléans. Vergil wäre in Frankreich weit mehr als anderswo gefeiert worden. Die italienischen Schulen hätten sich ganz nach französischen Vorbildern eingerichtet. Die französischen Bibliothekkataloge seien wichtiger als die italienischen. Cicero wäre in allen Schulen des Nordens im Urtext gelesen worden. Papst Gerbert hätte in Reims doziert und seine Kenntnis Ciceros wäre auch nicht bedeutender gewesen als die des Marbode von Rennes, Plinius war Robert de Criklade, und Sueton war Einhard nicht weniger gut bekannt als Gerbert.

Einen Vorrang vor Frankreich könne also Italien in der Pflege der klassischen Studien nach Faral nicht beanspruchen, ja eher könnte man es den Kostgänger Frankreichs nennen.

Aber diese kühne Behauptung erfährt doch durch Faral selbst im letzten Teile seiner Eröffnungsrede eine starke Abschwächung. Zum Lobe der lateinischen Literatur des Mittelalters will Faral noch weiter anführen, daß sie nicht auf dem beschränkten nationalen Gebiete stehen bleibe, sondern keine Grenzen, keine engherzige Abgeschlossenheit kenne. Sie reiche soweit als die katholische Kirche reichte und sei somit eine neben den nationalen bestehende gemeineuropäische Literatur, die Äußerung der westeuropäischen Kulturgemeinschaft, die sich in den Kreuzzügen, im gotischen Stil, in sozialen Einrichtungen als eine einzige Gemeinde erweise.

Die Lektüre der Faralschen Ausführungen zeigt, daß sich auch die ernste französische Forschung bei aller Sachlichkeit und überragenden Detailkenntnis doch nicht ganz von Ideen freimachen kann, die mehr für die französische Psyche berechnet als wissenschaftlich unanfechtbar sind. Gewiß wird niemand Frankreich den Ruhm streitig machen auf dem Gebiete der lateinischen und volkssprachlichen Literatur des Mittelalters im Norden und Süden Vorbildliches geleistet zu haben; sicherlich wird niemand verkennen, daß Frankreich während des Mittelalters in vielem führend war. Es geht aber entschieden zu weit, wenn Frankreich die lateinische Literatur des Mittelalters so ziemlich für sich allein in Anspruch nimmt und darauf die These aufbaut bis zu einem gewissen Grade auch die italienische Renaissance mitherbeigeführt zu haben. Faral widerspricht sich eigentlich selbst, wenn er zugibt, daß die lateinische Literatur international ist, d. h. also daß sie der geistige Ausdruck einer nur äußerlich in Nationen geteilten Kulturgemeinschaft ist, bei der es sich nicht immer einwandfrei feststellen läßt, welches Land den größten Anteil an der Förderung der Kultur genommen hat. Auch Frankreich hat die lateinische Sprache, die lateinische Kultur, die lateinisch-römische Religion von außen her zugeteilt erhalten und nicht aus sich selbst gewonnen. Man braucht doch in diesem Zusammenhang neben den römischen Sendboten auch nur auf die Iren und Angelsachsen hinzuweisen und ihre Verdienste um die Förderung der festländischen Kultur. Sind denn nicht auch in anderen Ländern unabhängig von Frankreich wichtige Kulturzentren entstanden? In Verona und Montecassino, in St. Gallen und Reichenau, in Fulda und Mainz, in Regensburg und Tegernsee, in Trier und Köln usw.? Kein Land ist berechtigt innerhalb der mittelalterlichen Kulturentwicklung den Vorrang zu beanspruchen, denn überall herrschte der gleiche Geist: der Geist des imperium romanum, das im Papsttum seinen Fortsetzer fand und das in der Aufrichtung der mittelalterlichen Kultureinheit eine große Synthese schuf, eine Tat, nach der wir heute so vergebens Ausschau halten. Diese wunderbare Harmonie zwischen einer alles beherrschenden Idee — mag sie uns heute auch noch so überholt dünken — und der straffen Unterordnung unter die einmal gegebene

Autorität bedeutet eben doch eine vorbildliche Geschlossenheit und Kraftentfaltung und ihren beredten Ausdruck fand diese Einheit des Denkens und Fühlens in der vom gleichen Geiste beseelten lateinischen und volkssprachlichen Literatur des Mittelalters. Beide umschlingt ein gemeinsames Band: die gleiche Weltanschauung, der gleiche römische Heimatboden. Freilich je mehr das Mittelalter fortschreitet, desto mehr streben beide Literaturen auseinander, desto mehr lösen sie sich voneinander los, desto mehr besinnen sich die Volkssprachen auf sich selbst. Frankreich kann ohne Zweifel von sich sagen, einer der gelehrigsten Schüler der lateinischen Literatur gewesen zu sein, aber falsch ist es, jede Äußerung volkssprachlicher Kunst aus der lateinischen Literatur abzuleiten. Es ist bezeichnend für die gegenwärtige Geistesrichtung in Frankreich, daß man auf diesem Gebiete zu Übertreibungen neigt. Wie sagt doch Hermann Bahr einmal? „Für mich ist die ganze französische Literatur der letzten dreißig Jahre durchaus Selbstbesinnung Frankreichs auf sein katholisches Wesen[1].“ Ist nicht auch das Wiederaufleben der Studien über die lateinische Literatur des Mittelalters in Frankreich genau auf denselben Ton gestimmt? Ist es nicht ein Selbstbesinnen Frankreichs auf sein katholisches Wesen, wenn es die reichen Schätze der lateinischen und volkssprachlichen Literatur des Mittelalters ausgräbt und erforscht und in der gegenseitigen Befruchtung dieser latein-romanischen Quellen die einzige Grundlage seiner literarischen Erzeugnisse erblickt?

Aber es erhebt sich doch die Frage: Ist es wirklich wahr und einwandfrei erwiesen, daß die französische Literatur als einzige Quelle die lateinische Literatur hat? Ist es wirklich so ganz und gar ausgeschlossen, daß von der germanischen Bevölkerungsschicht und ihrer Kultur, die sich nun einmal auch in Frankreich nicht wegleugnen läßt, irgendwelche Einflüsse zur Entstehung der französischen Literatur beigetragen haben? Muß man wirklich jedwede germanische Grundlage für die französische Poesie leugnen?

Man hat das Problem gewöhnlich in der Weise behandelt, daß man germanische Volksdichtung und geistliche gelehrte Poesie voneinander schied. Aber selbst wenn man der Meinung ist, daß die volkssprachliche Dichtung dem überragenden Einfluß der Kirche, der das ganze mittelalterliche Leben durchdrang, seine Entstehung verdankt, auch dann ist es nicht notwendig die germanische Einwirkung gänzlich abzuleugnen. Es liegt natürlich nahe an lateinischen Ursprung zu denken, weil dem Klerus in erster Linie die lateinischen Quellen zur Verfügung standen. Aber hat der römische Klerus wirklich immer die bodenständige heidnische Dichtung verachtet, vernichtet, gänzlich ausgerottet? Ist nicht vielmehr Grund zur Annahme

[1] Neues Wiener Journal vom 19. 7. 1923.

gegeben, daß die Glaubensboten bisweilen Anlaß haben mochten die heidnische Dichtung zu erhalten und nur nach ihrer Weise umzuformen?

Wie ging gewöhnlich die Christianisierung vor sich? In kluger Selbstbeherrschung knüpft die römische Geistlichkeit mit ihren neuen Ideen ans Altgewohnte an. Um an Stelle des germanischen Götterkultes die lateinische Form des Christentums zu setzen, wurden aus heidnischen Kultstätten christliche Kirchen und Kapellen. Wie sich in Rom auf den Trümmern der heidnischen Tempel christliche Heiligtümer erhoben, so pflanzte eine kluge Politik diese Gepflogenheit auch in die Länder der Germanen. Das gehörte zum System der Christianisierung der heidnischen Germanen. Ja es gehörte bekanntlich schon zu den Zeiten des imperium romanum zu den Besonderheiten der römischen Politik, die fremden Götter nicht zu verdrängen, sondern sie mit in den eigenen Olymp aufzunehmen. Es ist also römische Sitte und Eigenart auf dem Bisherigen aufzubauen um so fast unmerklich zum Neuen überzuleiten. Und so sehen wir schließlich überall an Stelle des heidnischen Kultes den christlichen, aus heidnischen Festtagen werden christliche, das maleficium wird durch die benedictio ersetzt, die Vielgötterei wird durch die Heiligenverehrung und den Reliquienkult verdrängt und da sollten die germanischen Heldenlieder, die beliebte Helden besangen und die dadurch mit einer religiösen Weihe umgeben waren, von der Kirche überall und zu allen Zeiten ausgerottet worden sein? Ist es nicht eher anzunehmen, daß die germanischen Heldenlieder, wo sie für kirchliche Zwecke brauchbar waren, in christliche verwandelt und von christlichem Geiste erfüllte Heldenepen wurden? Soll nicht von Anfang an sich geistliche und weltliche Poesie vermischt haben, bald durch stärkere Betonung des religiösen, bald des weltlichen Elementes? Und wenn man an eine erste lateinisch-germanische Blüte des literarischen Lebens im Frankenreich nicht glauben will oder wenn man sie durch den im 7. Jahrhundert beginnenden religiösen und kulturellen Verfall für unwiederbringlich verloren hält, dann bleibt doch immer noch eine zweite Möglichkeit des Einflusses germanischer Dichtkunst auf die entstehende französische Nation. Noch im 7. Jahrhundert gab es heidnische Franken und das Christentum kam zu ihnen von St. Amand und anderen Orten aus, die Kreuzungspunkte zwischen deutschen und romanischen Ansiedlungen waren. Für diese Tätigkeit hatten irische Mönche vorgearbeitet, Columban und seine Schüler, und nach ihnen kamen angelsächsische Missionäre und mit ihnen der Geist Benedikts und Gregors des Großen, der großzügig und weitherzig keinerlei Zerstörung heidnischer Kultstätten fordert, auch Tieropfer bestehen läßt und nur die Ersetzung des Heidnischen durch christliche Ideen verlangt. Und haben nicht gerade die angelsächsischen Mönche in ihrer Heimat die alten germanischen Lieder in christliche verwandelt?

Haben sie nicht das Beowulflied, das doch ein ursprünglich rein heidnisches Gedicht war, mit christlichem Geiste erfüllt? Sie haben die alten germanischen Vorstellungen in ein christliches Gewand gekleidet und haben so auch die spärlichen Reste germanischer Poesie nicht vernichtet, sondern umgebildet. Sollten sie auf ihren Missionszügen nach Frankreich nicht auch ihre christianisierten Epen mitgebracht haben? Wäre es so undenkbar, daß sie, die die höhere Kultur besaßen, von bestimmendem Einfluß auf die Entwicklung einer neuen Literaturgattung gewesen wären? Uns freilich tritt die Blüte dieser Literatur erst im 12. Jahrhundert entgegen. Aber auch Faral läßt durchaus die Frage offen, wann wir uns die Entstehung der Epenpoesie zu denken haben. Und eine so hochentwickelte Literaturgattung entsteht nicht von heute auf morgen. Es ist natürlich klar, daß bei den einzelnen Epen bald das klerikale, bald das weltliche Kleid mehr in die Erscheinung tritt und daß allmählich ein Zug zum Abstreifen des Religiösen sich geltend machte. Und vielleicht stehen wir sogar mit dem Rolandslied mitten in diesem Wandlungsprozeß, vielleicht ist gerade das Rolandslied ein Beispiel für den Übergangsstil vom rein Religiösen zum rein Weltlichen: lateinisch-französische Poesie mit altem germanischem Einschlag.

So eng also auch die Beziehungen sind, die sich zwischen der lateinischen und französischen Dichtung des Mittelalters herstellen lassen, so sehr beide von einem Geiste durchdrungen sind und eine gemeinsame Kulturstufe widerspiegeln und dadurch naturgemäß aufeinander gewirkt haben, zur restlosen Erklärung der Entstehung der volkssprachlichen Poesie genügen diese gegenseitigen Beziehungen nicht. Unter der lateinisch-französischen Oberfläche ruht auch noch germanische Heldendichtung verborgen[1], genau so wie in den Adern des französischen Volkes ein Tropfen germanischen Blutes fließt, das einst auch zur Entstehung der französischen Nation beigetragen hat.

Kleine Beiträge.

Eine mittelalterlich-indische Parallele zum Beowulf.

Im 18. Kapitel des III. Buches von Somadevas großem Werke Kathā Sagit Sāgara[2] („Der Ozean der Märchenströme") findet sich unter anderen auch die folgende Erzählung.

Der König Devasena hat eine Tochter, Duhkhalabdhikā, deren Freier in der Hochzeitsnacht auf geheimnisvolle Weise getötet werden. Als sich kein Königssohn mehr findet, um sein Leben zu wagen, befiehlt der Monarch, der Prinzessin jede Nacht einen Untertanen zuzuführen; alle erleiden jedoch das gleiche Schicksal. Schließlich kommt die Reihe an den Sohn einer Witwe, dessen

[1] Die meiner Überzeugung nach auch ihren Weg in die Acta (Gesta, Vitae) Sanctorum gefunden hat.

[2] Tawney-Penzer, The Ocean of Story (London 1924) II, 69—75.

Stelle der Held Vidūshaka einnimmt. Er wird ins Zimmer der Prinzessin geführt, hält sich aber wach und wartet des Kommenden. Als alles schläft, öffnet ein schrecklicher Rākshasa die Tür und steckt seinen ungeheuren Arm, der den Tod von Hunderten verursacht hatte, in das Gemach. Vidūshaka springt schnell auf und schlägt dem Ungeheuer mit einem Streich seines Zauberschwertes den Arm ab. Der Unhold entflieht; der Arm verbleibt in der Gewalt des Siegers, der ihn am folgenden Morgen den staunenden Hofleuten zeigt. Der Held heiratet die Prinzessin.

Einige Zeit danach verläßt Vidūshaka heimlich den Hof, um auf neue Abenteuer auszuziehen. Er gelangt an das östliche Meer und schifft sich mit einem Kaufmann ein. Plötzlich wird das Schiff auf hoher See angehalten. Opfer, die man den Dämonen der Tiefe darbringt, erweisen sich als nutzlos. Da schlägt Vidūshaka vor, selbst in das Wasser zu tauchen; doch stellt er die Bedingung, daß die Schiffsleute das Seil halten, an dem er sich hinunterläßt, und daß sie ihn wieder hochziehen, sobald das Fahrzeug frei geworden. Das Versprechen wird bereitwillig gegeben, und der Held läßt sich in die Tiefe gleiten. Drunten sieht er einen Riesen im Schlafe, dessen Bein das Schiff aufgehalten hatte. Mit seinem Schwerte schlägt er das Bein ab, und das Schiff wird frei. Der Kaufmann, von der Habgier gepackt (Vidūshakas Güter fallen nach dessen Tode natürlich ihm zu), segelt fort und überläßt ihn seinem Schicksal. Er versucht zunächst, auf dem abgeschlagenen Beine des Riesen ans Land zu rudern. Dann hilft ihm der Gott Rāma, der seinen Mut bewundert.

Vidūshaka erreicht die Stadt Kārkoṭaka, wo er in einem brahminischen Kloster freundliche Aufnahme findet. Da läßt der König des Landes die Bekanntmachung ausgehen, daß derjenige, der die Königstochter zu heiraten begehre, nur eine Nacht in ihrem Zimmer zu wachen brauche. Obschon er den eigentlichen Grund dieses königlichen Edelmutes erratet, so ist er doch willens, ein neues Abenteuer zu bestehen. Man sagt ihm, daß alle seine Vorgänger dabei umgekommen; doch läßt er sich nicht abhalten. In der Nacht kommt ein schrecklicher Rākshasa und steckt seine linke Hand in das Gemach, da er seine rechte verloren hat. Da erkennt der Held in ihm seinen alten Feind, stürzt auf ihn los und will ihm das Haupt abschlagen. Jener bittet um Gnade und erzählt seine Geschichte. Der Gott Śiva habe ihm diese eigentümliche Pflicht auferlegt, damit die beiden Prinzessinnen nur einen echten Helden zum Gemahl erhalten.

Die Ähnlichkeiten zwischen dieser Erzählung und den beiden Hauptabenteuern des angelsächsischen Gedichts sind einleuchtend genug, um einen ausführlichen Vergleich unnötig zu machen, zumal wir ja durch Panzers Buch mit vielen mehr oder minder übereinstimmenden Märchen und Sagen vertraut geworden sind. Ich will daher den mir zur Verfügung stehenden Raum lieber zu einigen Ausführungen über den Aufbau und die wahrscheinliche Entstehung der indischen Variante benutzen, die ja den Anglisten im allgemeinen weniger bekannt sein dürfte.

Somadewa schrieb sein großes Werk am Hofe von Kashmir in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Seinen Stoff schöpfte er aus älteren Quellen, von denen einige bis ins 6. Jahrhundert zurückverlegt werden. Auf jeden Fall — und das allein braucht hervorgehoben zu werden — handelt es sich um traditionelle Märchen- und Schwankstoffe, von denen ein großer Teil ohne Zweifel jahrhundertelang in Indien bekannt war, während ein anderer aus Iran zugewandert sein mag, zu Zeiten, die sich nur durch Einzeluntersuchungen für jeden Typ ermitteln lassen.

Aus den soeben erzählten Abenteuern gilt es zunächst die spezifisch indischen Züge von denen, die ich gemein-episch nennen möchte, zu sondern. Der Held Vidūshaka kann sehr wohl als ein indischer Herakles betrachtet werden; seine Wanderungen von Abenteuer zu Abenteuer, in denen die Hilfe und das persönliche Eingreifen der indischen Olympier und auch das schöne Geschlecht nicht fehlen, rechtfertigen den Vergleich. Die Erzählung von dem Unhold, der die

Freier in der Hochzeitsnacht tötet, ist schon aus den Apokryphen des Alten Testaments (Tobias) bekannt. Er tritt gewöhnlich im Märchen vom dankbaren Toten auf, das selbst morgenländischen Ursprungs ist[1]. Der Hauptunterschied zwischen diesem Typ und unserer Erzählung liegt in dem Wesen des Dämons, der im Dankbaren Toten in der Prinzessin selbst seinen Sitz hat, im Kathā Sagit Sāgara jedoch von außen eindringt. Das letztere Motiv begegnet noch im Märchen vom Getreuen Johannes, das höchst wahrscheinlich aus dem Morgenlande stammt, und in einer Sagengruppe, die der amerikanische Forscher G. L. Kittredge „Die Hand und das Kind" benannt hat[2].

Das Verhältnis Vidūshakas zum Sohn der Witwe erinnert an das des Perseus zur Andromeda. Doch ist in fast sämtlichen Varianten dieses weitverbreiteten Märchentyps das Opfer ein Mädchen. Ein Mann als Opfer — und das ist beachtenswert — begegnet wieder in einer indischen Erzählung, die im Mahabhārata enthalten ist. Ein Brahmane will sich selbst einem Rākshasa opfern, als eine Bettlerin, Kounti, einen ihrer eigenen Söhne als Stellvertreter anbietet. Nach einigem Zögern willigt der Brahmane ein, und Kountis Heldensohn Bhīma tötet das Ungetüm[3]. In dieser Geschichte finden wir auch das Motiv der Aufopferung für ein anderes Lebewesen wieder, das man mit Recht als charakteristisch für die indische Erzählungsliteratur angesehen hat. Die Verkettung des Rākshasa mit dem Gott Śiva — das Ungeheuer ist jetzt der Diener des Gottes — ist der letzte indische Zug, der erwähnt werden muß. Der reinen Märchendichtung sind solche theologischen Momente fremd.

Wenden wir uns nun zu den gemein-epischen Motiven: Es wird zunächst gut sein, auf die Ökonomie der Erzählung Somadevas einzugehen. Dieselbe besteht aus drei sich deutlich abhebenden Einzelabenteuern, von denen sich I und III auf ein Haar gleichen. Der einzige Unterschied ist der, daß der Rākshasa in I den rechten Arm verliert und in III Gefahr läuft, auch noch den Kopf einzubüßen. Man mag über die Kunst des Erzählers denken wie man will, volkstümlich und ursprünglich ist diese Art der Wiederholung nicht. In Wirklichkeit handelt es sich nicht sowohl um eine Wiederholung als vielmehr um eine Verdoppelung. Dergleichen Häufungen sind aber für die indische Erzählungskunst charakteristisch, und es wäre gewagt, die unsere Somadeva zuzuschreiben. Doch wäre es auch kaum gerechtfertigt anzunehmen, der erste indische Erzähler habe aus sich heraus die Verdoppelung vorgenommen. Es ist methodisch sicherer, etwas Ähnliches in der nicht-indischen Quelle vorauszusetzen. Das Ungeheuer muß in der Tat zweimal aufgetreten sein, das zweite Mal seines rechten Armes beraubt.

Im zweiten Abenteuer besteht Vidūshaka ein anderes Ungetüm und schlägt ihm ein Bein ab. Zwischen I und II und zwischen II und III besteht nicht der geringste Zusammenhang; weder II noch III ist durch das Vorhergehende logisch bedingt. Es fragt sich, warum II überhaupt eingeschaltet worden ist. Wiederum muß man annehmen, daß der erste indische Bearbeiter etwas Ähnliches in seiner Vorlage gefunden hat. Da wir nun gesehen haben, daß der Rākshasa von I unbedingt zweimal aufgetreten sein muß, um zum Parallelismus von I und III Anlaß zu geben, so liegt der Schluß nahe, daß der Rākshasa von I mit dem Riesen von II identisch ist. In I wurde ihm der Arm abgeschlagen, in II machte ihm der Held vollends den Garaus. In I war der Riese der Angreifer, in II folgte ihm der Held in seine eigene Behausung auf den Meeresgrund. III ist eine Verdoppelung von I, durch das zweimalige Auftreten des Riesen veranlaßt. Da es selbst für einen Rākshasa schwierig gewesen wäre, nach seinem Tode oder auch nur nach Verlust eines Beins die zweite Prinzessin vor schwächlichen Freiern zu beschützen,

[1] G. H. Gerould, The Grateful Dead (London 1908), p. 167.

[2] In seiner bekannten Monographie: Arthur and Gorlagon, Harvard Studies and Notes in Philology and Literature VIII (1903), p. 149—275.

[3] Mahabharatta, Adi-Parva; trad. Fauche II, 51—73.

so mußte die Identität des Riesen von I mit dem von II beseitigt werden; daher das zusammenhangslose Auftreten des Unholds von II.

Ob diese Veränderungen des ursprünglichen Stoffes Somadeva oder seiner Quelle zuzuschreiben sind, läßt sich noch nicht bestimmen, ist auch für unsere Zwecke von sekundärer Bedeutung. Auf jeden Fall weist die Verschmelzung der Sage mit zahlreichen typisch morgenländischen Elementen auf ihr hohes Alter und auf einen langen literarischen Lebenslauf hin. Die Tatsache, daß die ursprüngliche Form der Sage eine nahe Verwandte des Beowulf ist, dürfte sich aus meinen Ausführungen wohl einwandfrei ergeben. Wie ist diese nahe Verwandtschaft nun zu erklären?

Die „arische" Theorie wird wohl nur noch von wenigen ernstlich erwogen, und ich brauche nicht auf die Schwierigkeiten hinzuweisen, die ihrer Anwendung in unserem Falle entgegenstehen. Beeinflussungen literarischer Art, etwa die Wanderung eines Lieds (im Heuslerschen Sinne) von West nach Ost oder von Ost nach West, sind sehr wohl möglich. Man denke nur an die Balkanlieder epischen Gehalts, die in slavischen, neugriechischen und rumänischen Versionen gesungen werden, an die vielen mittelalterlichen Balladen, die aus romanischen in germanische Länder gewandert sind und umgekehrt, und an die Verseinlagen in Volksmärchen, die gleichfalls der Übersetzung durch volkstümliche Erzähler wenig Widerstand geboten haben. Doch läßt sich eine solche Wanderung epischer Lieder in ältester Zeit nicht erhärten, und es bleibt daher noch die Möglichkeit unabhängiger Entwickelung zu erwägen.

G. L. Kittredge, dessen Arbeit oben erwähnt wurde, wies darauf hin, daß der erste Teil des Beowulf — der Kampf in der Halle — ein so einfaches und natürliches Motiv ist, daß man die Frage nach einer unabhängigen Entwickelung in ganz verschiedenen Ländern und Erdteilen unbedingt bejahen kann. Die diesem Teile der Sage zugrunde liegenden Begriffe sind in der Tat elementar zu nennen: Ein Wiedergänger (ein solcher ist Grendel ursprünglich) sucht eine Halle heim. Die einheimischen Krieger versagen gegen ihn. Schließlich kommt der Fremde, dem der naive Glaube alle möglichen Kräfte zuschreibt; ihm gelingt es, den Unhold zu bewältigen.

Das Problem ändert sich jedoch, wenn wir den zweiten Teil zum ersten ziehen. Die Halle steht nicht notwendigerweise in der Nähe des Meeres, der Wiedergänger hat nicht natürlich seinen Aufenthalt auf dem Meeresgrunde, der zweite Kampf ist nicht durch den ersten bedingt. Diese Tatsachen lassen meiner Ansicht nach die Theorie von einer unabhängigen Entwickelung im Westen und Osten unhaltbar erscheinen.

Friedrich Panzer glaubte seiner Zeit, die Beowulfsage auf einen Märchentyp zurückführen zu können. Seine Ausführungen haben zu viel Widerspruch gefunden, um uns zu erlauben, die Frage als endgültig gelöst anzusehen. Es steht jedoch fest, daß die indische Fassung des Somadeva in II viel größere Ähnlichkeit mit dem Märchen aufweist als der ags. Beowulf. Die Schiffsleute sind ohne jeden Zweifel die verkappten falschen Gefährten des Bärensohns. Doch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß dieses Motiv erst nachträglich aus dem Märchen in die Erzählung gekommen. Der Gedanke, einen Menschen ins Meer zu lassen, wie man ihn in einen Schacht läßt, macht sicherlich nicht den Eindruck des Ursprünglichen. Dazu kommt noch, daß diese indische Variante die einzige ist, in der das Innere der Erde durch die Meerestiefe ersetzt ist[1], wie im Beowulf.

Unter diesen Umständen würde es doch sehr gewagt sein, wollte man beide Stoffe unabhängig vom Bärensohn ableiten. Ihre Ähnlichkeiten (Königshalle, riesiger Dämon, ausgerissener oder abgeschlagener Arm, Meeresgrund, Fehlen der entführten Prinzessinnen) gehen weit über die Grundlagen des Märchentyps hinaus.

[1] F. Panzer, Beowulf (München 1910), p. 116.

Ich glaube, wir haben es hier mit einer alten Wandersage zu tun, die ursprünglich sehr wohl aus dem Bärensohn Märchen erwachsen sein mag, doch schon lange vor der Völkerwanderung ein von dem Märchen unabhängiges Dasein geführt hat. Die Frage nach dem Ort und der Zeit der Entstehung solcher Sagen ist im allgemeinen schwer zu beantworten, weil die Zahl der Varianten nie an die der Märchenvarianten heranreicht und auch die historischen Quellen oft viel zu wünschen lassen. Keine der Vorstufen des Beowulf ist bis jetzt einwandfrei erschlossen, und selbst meine Rekonstruktion der ursprünglichen Form von Somadevas Erzählung beruht auf Schlüssen, die wohl im ganzen gerechtfertigt sind, sofern man nämlich der Logik einen weitgehenden Platz in der Märchen- und Sagenforschung einräumen will, die aber doch kaum schriftliche Dokumente ersetzen können. Die Neuausgabe von Tawneys Übersetzung des Kathā Sagit Sāgara durch Herrn N. M. Penzer wird hoffentlich zu der alten Frage über das Verhältnis von Orient und Okzident neue Anregungen geben.

Minneapolis, Minn. Alexander Haggerty Krappe.

Die „Einheit" in Goethes Fausttragödie.

Als Ergänzung und Abschluß des Kl. B. „Zu Fausts Tod" (vgl. Bd. 14, S. 308).

In dem Bd. 14, S. 308 dieser Zeitschrift veröffentlichten Zeilen über „Fausts Tod" wurde gezeigt, daß scheinbare Unklarheiten und Widersprüche in dem genannten Teile der Fausttragödie, besonders soweit das Verhältnis zwischen Faust und Mephisto in Betracht kommt, sofort schwinden, wenn man alles, was Goethe zur Beleuchtung und Erhellung desselben getan hat, insbesondere den Prolog im Himmel, sorgsam beachtet und würdigt. Heute soll nun kurz dem damit verwandten, ebenfalls weitverbreiteten und hauptsächlich auf gewisse Auslassungen Wilhelm Scherers und Kuno Fischers (namentlich des letzteren) zurückgehenden Vorwurfe entgegengetreten werden, daß es Goethe, infolge der ungeheuren Zeitspanne — 60 Jahre! — durch die sich das Schaffen am „Faust" erstreckt hat, nicht gelungen sei, seine Dichtung zu einer völlig einheitlichen zu gestalten, daß sich ihm, ohne daß er sich dessen bewußt geworden und ohne daß er sich dessen habe erwehren können, alte und neue Konzeptionen ineinander geschoben und dadurch Widersprüche zwischen einzelnen Szenen des ersten Teils erzeugt hätten, die zwar dem Dichter entgangen wären, die aber der aufmerksame Leser, vorausgesetzt, daß er sich trotz der herrlichen Poesie, die das Ganze durchweht, seinen kritischen Blick wahren könne, sofort entdecken müsse. Kuno Fischer legt in langen Auseinandersetzungen mehrere solche „Widersprüche" dar. Die hauptsächlichsten derselben, die sich auf die Gestalt und das Auftreten des Mephistopheles beziehen, sind bereits durch die in Bd. 14, S. 308 gegebenen Darlegungen als nur scheinbare erwiesen. Fischer hat, wenn er behauptet, daß nach dem ältesten Plane der Erdgeist die Führung Fausts hätte übernehmen sollen, — wovon sich deutliche, von Goethe übersehene (!) Spuren in den Szenen „Höhle und Wald", sowie „Trüber Tag, Feld" erhalten hätten, — daß aber bei der Wiederaufnahme der lange Jahre unterbrochenen Arbeit an seine Stelle Mephistopheles, der leibhaftige Teufel, getreten sei, nicht beachtet, daß, wie Goethe durch den Prolog im Himmel deutlich angezeigt hatte, jenen Äußerungen lediglich ein Irrtum Fausts zugrunde liegt, der, ohne jede Kenntnis von der zwischen dem Herrn und Mephisto getroffenen Vereinbarung, diesen für einen Abgesandten des Erdgeistes, des einzigen überirdischen Wesens, zu dem er in Beziehung getreten ist, hält und, nachdem er wiederholte Proben von der teuflischen, verworfenen Natur des letzteren erhalten, dem „erhabenen Geiste" (d. h. dem Erdgeiste) gegenüber seinen Schmerz bekundet, daß ihm das hohe Glücksgefühl der stetig wachsenden Erkenntnis der Natur und ihrer Lebensquellen durch die Gemeinheit des ihn degradierenden, ihn zu roher Begierde anstachelnden Gefährten getrübt und beeinträchtigt werde. Ebenso lösen sich bei genauerem Zusehen die anderen von Fischer

behaupteten Widersprüche, die hier im einzelnen aufzuführen und abzuweisen ine ebenso unerquickliche wie für den Leser ermüdende und unersprießliche Arbeit ein würde. Zeigt der große Gelehrte dabei auch den an ihm gewohnten Scharfinn, so kann ihm doch der Vorwurf nicht erspart werden, daß er es an der liebevollen Versenkung hat fehlen lassen, wie sie einer so herrlichen, großartigen und mit dem Herzblut geschriebenen Dichtung gegenüber unbedingte Voraussetzung jeder Beurteilung und Würdigung sein sollte. Sie ist ihm nur willkommenes Objekt für kritische Sezierübungen gewesen.

Weniger peinlich als die Fischersche Kritik berühren Scherers Ausstellungen an dem Goetheschen Werke, sofern ihnen auf Schritt und Tritt eine hohe Bewunderung und Schätzung desselben zur Seite geht. „Nicht der ganze Plan ist ausgeführt", sagt er. „Wichtige Szenen, die Goethe beabsichtigt hatte, fehlen. Unebenheiten wurden nicht verwischt . . . die lange, unterbrochene und den verschiedensten Stimmungen unterworfene Arbeit von sechzig Jahren hat eine wahre innere gleichmäßige Vollendung und Durchbildung nicht zu erreichen vermocht." Charakteristisch für Scherers Betrachtungsweise ist, daß er bei der Besprechung des zweiten Teiles das Fehlen jeder Szene, die Goethe im Entwurf ins Auge gefaßt hatte, gleichsam als ein Versäumnis, eine fehlerhafte Lücke rügt, ohne zu bedenken, daß eine geplante Szene doch dadurch wohl entbehrlich werden konnte, daß der Dichter das, was in ihr darzustellen war, bei der Ausführung der vorhergehenden (dem ursprünglichen Plane) zuwider etwa schon vorweg nahm. So heißt es bei der Besprechung des vierten Aktes: „Zum Dank dafür (nämlich für die dem Kaiser im Bürgerkrieg geleistete Hilfe) soll Faust mit dem Meeresstrande belehnt werden. Aber wieder fehlt die entscheidende Szene, wo dies wirklich geschieht." Sie fehlt mit vollem Recht und aus gutem Grunde. Denn in seinem Bestreben, die unersättliche Machtgier der Kirche darzustellen, hat der Dichter bei der Verteilung der Dankesgaben durch den Kaiser den schon reichbedachten Erzbischof noch einmal zurückkehren lassen mit den Worten: „Verzeih, o Herr! Es ward dem sehr verrufenen Mann (d. i. Faust) des Reiches Strand verliehen; doch diesen trifft der Bann, Verleihst du reuig nicht der hohen Kirchenstelle Auch dort den Zehnten, Zins und Gaben und Gefälle." Damit war doch eine besondere Beleihungsszene, wie sie Goethe laut Entwurf ursprünglich geplant hatte, überflüssig geworden. Dem Dichter erschien die durch erneute Forderungen des Erzbischofs gegebene Charakterisierung der klerikalen Anmaßung und Unersättlichkeit wichtiger als die Darstellung der Belehnung Fausts mit dem Strande des Reichs. Wenn Scherer seinen Gesamteindruck von dem ganzen Werke in die schönen Worte faßt, daß „man zwar in der überwiegenden Masse des ersten Teiles die sichere kühne Hand des jungen oder des gereiften Künstlers bewundert", daß „aber der zweite neben staunenswert gelungenen doch auch schwächere Partieen bietet, in denen die Hand des altgewordenen Meisters zu zittern scheint", so möchte ich das hier gebrauchte Bild (vom Niederschreiben der Dichtung) lieber dahin abwandeln, daß die Hand des dichtenden Jünglings und Mannes, wie von höchster poetischer Inspiration angefeuert, wie vom Genius der Dichtkunst selbst geführt, mühelos schaffend dahingleitet, die des Greises jedoch langsam und bedächtig das Erzeugnis symbolisierenden Sinnens zu Papier bringt. Man könnte sich versucht fühlen, die prägnante Formel zu wagen: „In jungen Jahren dichtet es in ihm, im Alter dichtet er selbst[1]."

[1] Mir scheint, es kann gar nicht nachdrücklich genug auf die Tatsache hingewiesen werden, daß Goethes Vorliebe für symbolisierende Darstellung, die schon gelegentlich in den jugendlichen Produktionen fühlbar wird, allmählich so an Stärke und Ausdehnung zunimmt, daß sie im Alter — etwa mit Ausnahme gelegentlicher Gefühlserzeugnisse, wie der „Elegie" — die eigentliche Poesie mehr und mehr verdrängt und schließlich völlig ersetzt. Das fühlt ja auch jeder Leser des Faust unmittelbar bei der Vergleichung der beiden Teile: der erste — bis auf

Wenn es mir gestattet ist, gegenüber der im Vorstehenden nur angedeuteten, oft noch viel schärfer geübten Kritik, der Überzeugung Ausdruck zu geben, die sich mir in Jahrzehnte langer liebevoller — eine andere kann nimmer zum Ziele führen — Beschäftigung mit diesem „ewigen Gedicht" gebildet hat, so würde ich sagen: Es muß jedem Leser unbenommen bleiben, an Form und Darstellungsweise desselben, je nach Geschmack und künstlerischer bzw. literarischer Einstellung auszusetzen, was und wie viel er will. So mag er Anstoß nehmen an der ungeheueren Buntscheckigkeit des sprachlichen Gewandes wie auch des szenischen Inhalts, auf die ja zwar durch das „Vorspiel auf dem Theater" Leser wie Zuschauer gebührend vorbereitet werden, die aber selbst über das weit hinausgeht, was Shakespeare in dieser Hinsicht gewagt hat und was den britischen Dichter in den Augen des durch die abgezirkelte Geleckтheit der französischen Tragödie verwöhnten Voltaire als einen „sauvage ivre" erscheinen ließ. Was würde der letztere da nun erst über den Dichter des „Faust" gesagt haben? Es wäre ihm wohl nur noch ein „sauvage aliéné" als Ausdruck vernichtendster Kritik übrig geblieben. Oder der Leser mag über die unerhörte Asymmetrie des Werkes, namentlich in seinem ersten Teile mißbilligend den Kopf schütteln: breiteste realistische Ausführung (z. B. in der Gretchenepisode) einerseits, knappste, gedrängteste Symbolik andererseits. Z. B. in der Hexenküche, dem sinnbildlichen Ersatz für eine realistisch doch nur in breitester Ausführung mögliche Darstellung des Sicheinlebens Fausts in anrüchige Literaten- und Schauspielerkreise, mit allmählichem Erwachen des bis dahin in ihm völlig zurückgedrängten geschlechtlichen Triebes — „Ist's möglich, ist das Weib so schön?" Oder in der (nordischen) Walpurgisnacht, der symbolisch gedrängten Darstellung von Fausts Bekanntwerden mit allem, was die menschliche Gesellschaft des Unedlen, Gemeinen, Verworfenen in sich birgt, wovon doch auch die perfiden Sticheleien, Verleumdungen und sonstigen Perversitäten zeitgenössischer Literaten, die der Dichter in dem Zwischenspiele „Oberons und Titanias goldene Hochzeit" geißelt, einen integrierenden Bestandteil bilden und nicht bloß unorganisch eingeschobener „satirischer Häckerling" sind, wie F. Th. Vischer meint. Oder man mag es als formale Unebenheit rügen, daß bei der „Ausfüllung der großen Lücke" die Schlußnaht dem logisch geschulten, kritischen Leser — aber auch nur diesem! — insofern fühlbar wird, als manches in der Endpartie des für die vollständige Ausgabe des ersten Teils (1808) Hinzugedichteten sich inhaltlich mit dem deckt, was schon in der „Fragment"-Ausgabe von 1790 stand, sodaß zur Gewinnung einer glatten „Einmündung" des Neuen in das Alte eine „Tilgung"—sei es am Ende jenes oder am Anfange dieses — nötig geworden wäre. Wer sich an der wunderbaren Schönheit der betreffenden Stellen innigst erfreut hat, wird aber dem Dichter nur dankbar sein, daß er der strengen Logik ein solches Opfer an Poesie nicht gebracht hat.

---

zwei überhaupt nur symbolisch durchführbare Partien (Hexenküche und Walpurgisnacht) — durchweg dem unaufhaltsam quellenden, oft förmlich sprudelnden Born der Poesie in Goethe entsprungen, der zweite, rein symbolische, dagegen Erzeugnis unablässigen feinen, stillen Sinnens und Denkens. Dazu kommt eine sich mit den Jahren steigernde Reserviertheit, eine höchst geistesaristokratisch, man könnte sagen „olympierhaft" anmutende, konsequente Ablehnung jeder Andeutung, jeder Unterstützung des Lesers in der Deutung des Dargebotenen. Selbst seinen Freund Schiller ließ er vergebens nach der im „Märchen" verborgenen Idee raten, nahm eine irrige Andeutung ruhig hin, ohne ihm auch nur mit einem Worte aus seinem Irrtum herauszuhelfen. Die Verkennung dieser beiden wichtigen Tatsachen: des Dominierens der Symbolik in Goethes Alter und seiner prinzipiellen Ablehnung jeder Andeutung darüber hat manchmal Unheil gestiftet. So nennt z. B. Gervinus die „Novelle" eine „unsäglich geringfügige Produktion", weil er ihre tiefe Symbolik nicht nur nicht erkannt, sondern das Vorhandensein einer solchen überhaupt nicht vermutet hat.

All die erwähnten formalen Unebenheiten aber wird man doch wohl als mehr oder weniger belanglos, als Adiaphora bezeichnen können, als Dinge, die dem einen oder dem anderen auffallen, vielleicht gar mißfallen mögen, ohne daß davon die wichtige Frage, ob die Fausttragödie als Ganzes auf den Ehrentitel eines Kunstwerks Anspruch erheben darf oder nicht, irgendwie berührt wird. Wohl aber ist für die Beantwortung dieser Frage entscheidend, ob die Idee der Dichtung eine einheitliche, ob ihre Durchführung durch alle Teile derselben, die ältesten wie die jüngsten, widerspruchslos ist. Wer, wie Kuno Fischer, nicht nur in Mephistopheles eine Vermengung zweier auf völlig verschiedenen Konzeptionen beruhender Gestalten, sondern sogar in dem Werke selbst eine Zusammenschweißung „zweier Dichtungen, nach Grundstimmung und Anlage verschieden" sehen zu müssen erklärt, der spricht damit der Tragödie den Charakter eines wirklichen Kunstwerks, also auch jeden höheren Wert ab. Sie wäre dann nur noch ein Konglomerat von mehr oder weniger „schönen" Akten und Szenen, und Goethe wäre einer bedauerlichen Selbsttäuschung und Überschätzung seines Werkes zum Opfer gefallen, als er, nach Jahren hingebendsten Schaffens unter Einsetzung seines besten Wollens und Könnens, beim endlichen Abschluß des Ganzen voll inniger Befriedigung in die Worte ausbrach: „Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa tue."

Berlin-Schlachtensee. Theodor Kalepky.

Auf den Spuren des geschichtlichen Faust.

Der Reiz ist nicht gering, den geschichtlichen Spuren jener Persönlichkeit nachzugehen, von der man in den Lagerzelten der Heerscharen des 30jährigen Krieges sich nicht weniger erzählte als in manchem Hörsaal deutscher Hochschulen alter Zeit, jener Gestalt, von der der Bürger der geruhsamen Kleinstadt mit einem angenehmen Schauer sich beim Abendschoppen unterhielt und das Volk auf den Jahrmärkten wie auf den Messen großer Städte nicht genug hören konnte, jenes Mannes, der dann zum Helden von Goethes „Faust" werden sollte. Es ist ein eigen Ding mit jener Gestalt: Der geschichtliche Faust, der — soviel steht fest — seine Zeitgenossen nicht selten getäuscht und genarrt hat, führt noch vier Jahrhunderte nach seinem Tode ernste Forscher auf mannigfach verschlungene Irrwege. Immer haftet ihm etwas vom Wesen Proteus' an. Nirgends scheint man ihn greifen zu können. Glaubt man seine Person einmal festumrissen vor sich zu haben, so steht sie auch schon wieder in anderer Gestalt vor uns, ohne daß man neuer Zweifel über die Identität der beiden Erscheinungen los werden könnte.

Als den konkreten Kern der späteren Faustsage sieht man heute in der Regel die Lebensfahrt eines Georg Faust an, der von 1506 an auftaucht. Daß er identisch ist mit dem in einem Briefe von 1513 erwähnten „*Georgius Faustus Helmitheus Hedebergensis*" weiß man schon seit längerer Zeit, ist aber durch Schottenloher[1] und Babinger[2] neuerdings nachgewiesen worden. Schottenloher konnte nämlich eine Notiz in dem Wettertagebuch eines Priors von Rebdorf, Kilian Leib mit Namen, heranziehen, das zum 5. Juni 1528 von einem „Georg Faust aus Helmstadt" berichtet; Leib überliefert dessen Aussage, daß, wenn Sonne und Jupiter im selben Sternzeichen stünden, Propheten gleich ihm (Faust) geboren würden; derselbe Georg Faust habe sich als Komtur der Johanniter-Kommende Heilenstein an der Grenze Kärntens ausgegeben. — Durch den Hinweis auf diese Stelle und auf die hiermit bezeugte Tatsache, daß Georg Faust aus Helmstadt stammte, war auch die bis dahin ziemlich rätselhafte Bezeichnung „*Helmitheus Hedebergensis*"

[1] Bericht in den Münchener Neuesten Nachrichten 5. Juli 1913, Nr. 338.
[2] Der geschichtliche Faust, in der Alemannia Bd. XLI (1913) 152ff.

geklärt. Schottenloher hat nämlich dargetan, daß es sich hierbei um eine Korruptele für „*Helmsteten(sis)*“, also um die lateinische Bezeichnung für den aus Helmstadt stammenden Heidelberger Georg Faust handle, und daß — diesen Hinweis erhielt Schottenloher durch Sigmund Riezler — dieses Helmstadt nicht etwa auf die im Braunschweigischen liegende Kreisstadt, sondern vielmehr auf den Stammsitz der Grafen von Helmstadt, einen kleinen Ort in der Nähe von Heidelberg, zu beziehen sei.

Nun hat Schottenloher weiter die Vermutung aufgestellt, daß dieser „*Georgius Faustus Helmstetensis*“ identisch sei mit dem am 9. Januar 1483 in Heidelberg immatrikulierten „*Georius Helmstetter dioc. Warmaciensis*,“ der daselbst am 12. Juli 1484 zum „baccalaureus artium“ und am 1. März 1487 zum Lizentiaten promoviert wurde[1].

In diesem Georg Faust aus Helmstadt wollte Schottenloher den Faust der Sage sehen, nicht ohne hierbei dem Widerspruch Babingers zu begegnen; der Faust der Sage, wie ihn sein anonymer Biograph im Volksbuch von 1587 wie dann auch der Schwabe Widmann in seiner Faustbiographie von 1599 geschildert hat, heißt ja nicht Georg, sondern Johann. Und dieser Name Johann wird auch durch einen posthumen Bericht Philipp Melanchthons, von Johannes Manlius überliefert, bezeugt, wird ferner durch die Darstellung der in der 2. Auflage von Wiers Schrift „*De praestigiis daemonum*“ gesichert[2].

Aus der „Visitenkarte“, welche Georg Faust für Trithenius 1506 in Gelnhausen zurückgelassen hatte und die uns dieser wiedergibt, können wir nun mit Bestimmtheit ersehen, daß es eben neben diesem Georg Faust noch einen anderen Faust gegeben haben muß, dem gegenüber sich der Georg Faust als „Faustus junior“ bezeichnete. Die Visitenkarte lautete nämlich folgendermaßen: „Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aeromanticus[3], pyromanticus, in hydra arte secundus[4].“ — Auch die Erklärung dieser „Visitenkarte“ bildet manche Schwierigkeiten: was bedeutet: „magus secundus[5],“ was „in hydra arte secundus“? — Ich glaube bestimmt, daß wir es auch hier mit Korruptelen zu tun haben. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß uns natürlich keineswegs das Original dieser „Visitenkarte“ überkommen ist, daß sie uns vielmehr nur durch Trithem übermittelt ist, daß auch keineswegs unmittelbar von diesem die hier wiedergegebene Lesart bezeugt ist, sondern durch mehrere Hände hindurchgehen mußte[6], bis der Druck, dem wir heute ihren Wortlaut entnehmen, zustande kam, dann werden wir es uns sehr wohl erklären können, wenn ein Abschreibe- bzw. Druckfehler in diese sehr mittelbare Überlieferung hineingekommen ist, — ein Fehler zudem, dessen häufiges Vorkommen jedem bekannt ist, der schon Korrekturen gelesen hat und der sich die

[1] G. Toepke, Die Matrikel der Universität Heidelberg I (Heidelberg) 1884, S. 370; II S. 416.

[2] Ich verweise hinsichtlich aller Quellenzeugnisse für den geschichtlichen Faust auf Goedekes Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung II2 (Dresden 1856) 561ff.; B. Housse, Die Faustsage und der hist. Faust (Luxemb. 1862), 117ff.

[3] So wird das „agromanticus“ des Druckes (s. im folgenden) zu emendieren sein, wie man mit Recht annimmt.

[4] Goedeke II 562; Fr. Kluge, Vom geschichtlichen Faust, bei Kluge, Bunte Blätter (2 Freiburg i. Br. 1910) 16; vgl. auch G. Witkowski, Der histor. Faust, in der Deutschen Zeitschrift für Geschichtswissenschaft NF. I. Vierteljahrshefte 1896/97 (1897) S. 298ff.; R. Petsch, Der historische Doktor Faust, in der German.-roman. Monatsschrift (1911) 108ff.

[5] Diese Frage wirft Petsch a. a. O. 313 auf.

[6] Sie wird uns durch die 1536 in Hagenau erfolgte Veröffentlichung der „Epistolae familiares“ Trithems überliefert.

große paläographische Ähnlichkeit zwischen s und f vergegenwärtigt: statt „*secundus*" ist nämlich, wie ich glaube, an beiden Stellen „*fecundus*" zu lesen; so erhalten jene Titel sogleich einen viel klareren Sinn: ihr Träger ist der „magus fecundus", der „in hydra arte fecundus", d. h. natürlich der „vielvermögende Zauberer," der „vielvermögende Wasserkünstler."

Doch das nur nebenher! — Von Bedeutung ist, daß auf Grund der hier von Georg Faust geführten Bezeichnung „Faustus junior" ein „Faustus senior" als notwendig vorhanden angenommen werden muß. Schon frühere Gelehrte wie H. Düntzer[1] oder Fr. Kluge[2] und andere Forscher haben diesen Schluß gezogen. Und zwar hat man, wie mir scheint, mit Recht, angenommen, daß das Leben dieses „Faustus senior" noch ins 15. Jahrhundert fallen muß.

Nun möchte ich zunächst auf eine Dichtung aufmerksam machen, welche von einem Wormser Stadtarzte, Johann von Soest mit Namen, der vor allem ein großer Musiker war und als solcher an aller möglichen Herren Höfen sich aufgehalten hat, namentlich aber lange Jahre in Heidelberg als Kapellmeister der Pfälzer Kurfürsten Friedrichs des Siegreichen und Philipps des Aufrichtigen gewirkt hat[3], hinweisen; diese ungedruckte Dichtung[4] ist am 5. Oktober 1495 in Worms vollendet und handelt „Von der Regierung einer Stadt"; die Handschrift[5], die sie uns überliefert, ist das für den Stadtrat von Worms, dem das Werk gewidmet war, bestimmte Original. Durch das Entgegenkommen des Hochwürdigen Herrn Bibliothekars vom Kloster Einsiedeln, dem sie heute gehört, konnte ich diese Handschrift mir nach München senden lassen, um sie hier zu kopieren und eingehend zu studieren. In anderem Zusammenhange gedenke ich über dieses höchst interessante Werkchen zu handeln. Hier sei nur darauf verwiesen, daß im vierten Kapitel dieses Gedichtes und in dem zugehörigen lateinischen Kommentar — jedes der zwölf Kapitel der Dichtung hat eine „Declaratio" in Latein, die der Verfasser selber mit Rücksicht auf die „Gelehrten Herren" im Stadtrat geschrieben hat — von den verschiedenen Schichten und Ständen einer städtischen Bevölkerung gehandelt wird und daß hierbei all die freien Berufe aufgezählt werden, deren Angehörige unter den Einwohnern einer Stadt zu finden sein sollten: Juristen soll man haben, auch Ärzte, desgleichen Grammatiker und Logiker, Rhetoriker und Physiker, Arithmetiker und Geometer dürfen nicht fehlen. Ganz besonders soll man sich um gute Musiker umsehen. — Wie sich der Autor all dieser Berufe mit Wärme annimmt, ebenso scharf lehnt er zwei andere Kategorien als Einwohner einer Stadt ab: Astronomen und Astrologen sowie Alchemisten. Dabei ist es nun höchst auffällig, welche umfassende Polemik der Dichter gegen diese Künste und ihre Vertreter führt: mehrere Dutzend Verse und ein sehr ausgedehnter Teil des Kommentars zum vierten Kapitel wird ihrer Bekämpfung gewidmet.

„Astrologos, der acht nit vil,
Ihr Kunst vast selten trifft das Ziel,"

sagt der Autor und mahnt, die Aussagen der Astrologen zu verachten und sich an Averroës zu halten, der im 12. Buch seiner Metaphysik die Astronomie verwerfe. Ganz besonders wird Cato als Kronzeuge dafür, daß der Mensch Gottes Willen

[1] Goethes Faust 2, Leipzig 1857.

[2] A. a. O. 19 A. 2.

[3] Wir wissen all dies aus der Selbstbiographie des Johann von Soest; vgl. darüber vorläufig die Abhandlung von Fr. Pfaff, Johann von Soest, in der Allgemeinen Konservativen Monatsschrift 1887, S. 146ff. Fr. Stein, zur Geschichte der Musik in Heidelberg, Heidelberg 1912, 11ff. Nun auch Johann von Soest, herausgeg. von W. R. Zülch, Frankfurt 1920. — Eine größere Biographie über Johann von Soest hoffe ich demnächst veröffentlichen zu können.

[4] Eine kurze Inhaltsangabe von P. Gall Morel im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit NF. XII (1865) S. 468f.

[5] Cod. msc. Einsidl. 1069 (687).

nicht erforschen solle, herangezogen. Der Einwand, der von den Anhängern der Astrologen erhoben werden könne, nämlich, daß sich nicht selten die Prophezeiungen derselben bewahrheiteten, wird von unserem Dichter mit Berufung auf St. Augustin widerlegt. Auch auf die Bibel beruft sich der Dichter. Und ebenso scharf wendet er sich gegen eine Kunst: „heißt Alchemy." Denn sie sei „lauter Buberei." Die „Knaben", „die mit der schwarzen Kunst umgehen", an der nichts weiter sei, als „viel Berühmen", soll man unverzüglich aus der Stadt vertreiben,

„auf daß der arm' gemeine Mann,
Der dann nit schreiben, lesen kann,
Nit werd' betrogen um sein Geld. —
Wohl der Stadt, die solch Ordnung hält!"

Im Kommentar begründet der Dichter diese Ansicht in gelehrten Ausführungen und mit Berufung auf das Kirchenrecht; er wendet sich gegen Leute, welche die Zukunft vorauszusagen suchten und die Lehre vertreten würden, es sei der Charakter des Menschen den zwölf Sternbildern unterworfen. Die hl. Schrift und Isidor von Sevilla werden als Autoritätsbeweise herangezogen, ebenso auch hier Averroës und Cato. In scholastischer Weise wird der Einwand, den die Astrologen erheben können, widerlegt. Auch Seneca und Gerson werden zitiert; natürlich fehlen auch Aristoteles und die Bibel nicht. Schließlich gelangt der Verfasser zu dem Ergebnis: „Non igitur astrologis est credendum, qui totum perturbent universum, seipsos et alios decipiunt *et finaliter miseras animas ad gehennam perducunt.*" Die Astrologie dürfe also von katholischen und guten Bürgern unter keinen Umständen begünstigt werden. Und ebenso werden auch in diesem Kommentar die Alchimisten abgelehnt, denen leider „viele Bürger und Adelige" mit leidenschaftlicher Wärme anhingen und sich von ihnen täuschen ließen, ohne zu merken, daß die Leidenschaft die Wurzel alles Übels sei. —

Ich möchte diesen 1495 geschriebenen Ausführungen des Wormser Stadtarztes Johann von Soest über die Astrologie und Alchimie einige Sätze an die Seite stellen, die von einem seiner Nachfolger im selben Worms reichlich vier Jahrzehnte später geschrieben worden sind. Ich meine den Wormser Stadtarzt Philipp Begardi, der in seinem 1539 gedruckten „Index sanitatis[1]" von den bösen, unberufenen, trägen, unnützen und ungelehrten Ärzten spricht und dabei sagt: „es wirt noch eyn namhafftiger dapfferer mann erfunden — ich wolt aber doch seinen nam nit genent haben; so wil er auch nit verborgen sein noch unbekant. Denn er ist vor etlichen jaren vast durch alle landtschaft, Fürstenthumb und Königreich gezogen, sein namen jederman selbs bekant gemacht und seine grosse Kunst, nit alleyn der artznei, sonder auch Chiromancei, Nigromancei, Visionomei, Visiones imm Christal und dergleichen mer künst sich höchlich berümpt. Und auch nit alleyn berümpt, sondern sich auch eynen berümpten und erfarnen meyster bekant und geschriben. Hat auch selbs bekant und nit geleugknet, daß er sei und heyß Faustus, domit sich geschriben Philosophum Philosophorum etz. Wie vil aber mir geklagt haben, daß sie von im seind betrogen worden, deren ist eyn grosse zal gewesen. Nun, sein verheyßen ware auch groß wie des Tessali. Dergleichen sein rhum wie auch des Theophrasti; aber die that, wie ich noch vernimm, vast kleyn und betrüglich erfunden: doch hat er sich im geltnemen oder empfahn (das ich auch recht red) nit gesaumpt, und nachmals auch im abzugk. Er hat, wie ich beracht, vil mit den ferßen gesegmt. Aber was soll man nun darzu thun — hin ist hin, ich vil es jetzt auch do bei lassen, lug Du weiter, was Du zu schicken hast."

Die Berührungspunkte zwischen diesem Bericht des Begardi und der Polemik seines Vorgängers Hans von Soest sind mehrfacher Art. Es scheint daher auch sehr gut denkbar zu sein, daß derselbe „Faustus" von dem der Bericht Begardis handelt, auch das besondere Objekt der Polemik des Hans von Soest

[1] Fol. 17a. Worms 1539.

war, daß dessen Polemik nicht bloß Astrologen und Alchimisten im allgemeinen bekämpfen wollte, sondern noch eine besondere Absicht hatte, und daß dieser „Faust", gleichviel, ob nun ein „Faustus senior" oder ob jener „Georgius Sabellicus Faustus junior" selber damit gemeint ist, in Worms seine Künste und — seine Bauernfängerei betrieben hat.

Doch ich möchte hier die Aufmerksamkeit der Leser noch auf etwas anderes lenken: von dem Johannes Faust, von dem Melanchthon, der selbst bekanntlich aus Bretten stammte, erzählte und dessen Bericht wir durch Manlius erfahren, hören wir, daß er in dem unmittelbar bei Bretten gelegenen Knittlingen zu Hause war. Von dem Georg Faust nimmt die neueste Forschung an, daß er aus Helmstadt bei Heidelberg stammte. Und nun möchte ich hiermit eine Stelle der Heidelberger Matrikel vergleichen[1], die uns sagt, daß unter dem am 23. Juni 1425 gewählten Rektor Gerhard Brant in Heidelberg immatrikuliert wurde: „*Johannes de Brethem*[2] *alias Helmstad dyoc. Spir.*" Wir haben also hier die merkwürdige Tatsache, daß wir den hier erwähnten Johannes gleichzeitig mit Bretten, in dessen unmittelbarer Nachbarschaft der von Melanchthon gemeinte Johann Faust geboren war, wie auch mit Helmstadt, dem Herkunftsort des Georg Faust, in Verbindung gesetzt finden. Derselbe Johann von Helmstadt wurde dann unter dem Dekanat des Nikolaus Karl von Wachenheim (1430—31) zum „Lizentiaten" promoviert[3].

Es wäre möglich, daß dieser Johannes aus Bretten bez. dem nahen Knittlingen stammte, daß er dann nach Helmstadt übergesiedelt war und daß sein Sohn oder auch sein Enkel jener „Georius Helmstetter" war, der 1483 seine Studien in Heidelberg begonnen und sich dann, vielleicht mit Rücksicht auf seinen gleichfalls als Astrologe berühmten Ahnen, als „Faustus junior" bezeichnete, während ein anderer Abkömmling jener „Joannes Fust de Symmern (Mogunt. dyo.)" war, der am 23. Juni 1505 in Heidelberg immatrikuliert wurde[4]. Denn daß auch er in das Gewebe der Sage verstrickt wurde, zeugt der Umstand, daß dieser historische „Joannes Fust de Symmern" am 15. Januar 1509 nachweislich zum Baccalaureus promoviert wurde und zwar als erster von 16 Kandidaten, daß aber auch das Frankfurter Volksbuch von 1587 von seinem Johannes Faust zu berichten wissen will, er habe das Magisterexamen glänzender als seine 16 gleichzeitigen Bewerber bestanden[5]. Babinger hat, vielleicht mit Recht, die Vermutung aufgestellt, daß dieser Johannes Faust ein Sohn sei des „Georg Faustus junior." — Jedenfalls kann schon aus Gründen der Chronologie dieser „Johannes Fust de Symmern" kaum als der von uns gesuchte „Faustus senior" betrachtet werden. Dieser bleibt vielmehr auch heute noch eine unbekannte Größe, wenn auch die Vermutung nicht ganz fern liegt, daß der um 1430 in Heidelberg promovierte Johannes von Bretten bzw. von Helmstadt die älteste Gestalt ist, die Züge abgegeben hat zum Faust der Sage. Es scheint mir auch beachtenswert zu sein, daß die Vorstellung, der große Astrologe habe seine Seele dem Teufel überliefert, wohl schon dem 15. Jahrhundert nahelag; Johann von Soest, dessen Polemik gegen die Astrologen und Schwarzkünstler wir heranziehen konnten, sagt ausdrücklich, daß die Anhänger der Astrologie „ihre armen Seelen schließlich zur Hölle führen."

Nicht Klarheit können diese Beobachtungen in das verworrene Problem des historischen Faust bringen. Nur einige neue Lichtstrahlen sollen sie auf dasselbe fallen lassen. Vielleicht gelingt es späteren Forschern, der Wahrheit näher zu kommen.

München. Max Buchner.

[1] Toepke a. a. O. I 167. [2] Natürlich Bretten. [3] Toekpe a. a. O. II 379. [4] Ebd. I 457. [5] Kluge a. a. O. 18 A. 1.

„Als er das hörte, war er überrascht".

Ein Medium.

Sätze von dem Typ: *Als er das hörte, war er überrascht*, fallen durch eine interessante Eigentümlichkeit auf. Der Zusammenhang erfordert im Hauptsatze einen Verbalbegriff, der das Eintreten einer Handlung oder eines Zustandes bezeichnet. Das Subjekt in unserem Beispiel hörte etwas, und als eine Folge davon trat bei ihm der Zustand der Überraschung ein. Um ein Eintreten zum Ausdruck zu bringen, pflegt man sonst das Hilfsverb *wurde* zu gebrauchen. Der Leser erwartet deshalb *wurde*, findet aber statt dessen das Hilfsverb *war*. Darin liegt das Eigentümliche. Das Verb *war* in Verbindung mit dem Part. Perf. eines perfektiven Verbs pflegt ja das Vorhandensein eines Zustandes, ein Fortdauern, zu bezeichnen, nicht aber ein Eintreten. *Er war überrascht* bedeutet also gewöhnlich, daß er sich in einem Zustand der Überraschung befand. In meinem Beispiel dagegen haben diese Worte einen ganz anderen Sinn, sie besagen nämlich, daß der Betreffende in einen Zustand der Überraschung geriet. Man kann das Eintreten des Zustandes und die Nichtdauer durch eine adverbiale Bestimmung noch deutlicher machen: *Als ich das Telegramm bekam, war ich im ersten Moment aufs höchste überrascht, im nächsten Augenblick hatte ich aber die Fassung schon wieder gewonnen.*

Um über diese recht merkwürdige Erscheinung Auskunft zu erhalten, zieht man natürlich alle deutschen Autoritäten zu Rate, die einem zu Gebote stehen. Man befragt verschiedene Grammatiken und Nachschlagebücher, auch die größten. Leider lassen sie einen alle im Stich.

Ehe ich weitergehe, sei es mir erlaubt, eine Anzahl Literaturbelege vorzubringen.

Auch der alte Baron war auf das angenehmste überrascht, als er an Oswald einen aufmerksamen Zuhörer der langen Geschichte seiner kleinen Leiden fand. (F. Spielhagen: Problematische Naturen I 410).

Wie überrascht war er deshalb, als ihm Fräulein Emilie heute mit der größten Freundlichkeit entgegenkam. (Ibidem 490).

Indessen war er bereit, sich auf jeden Fall auch in diese Bedingung zu fügen. Wie angenehm war er deshalb überrascht, als ihm in seiner Cousine ein Wesen entgegentrat, schöner als . . . (Ibidem 482).

Ich war überrascht, wie jung er wirkte, als ich sein Alter erfuhr. (Bonsels: Indienfahrt 221).

Wir waren bereits so dicht an der feindlichen Stellung von Jassini, daß der Feind überrascht war trotz seines ausgezeichneten Kundschafterdienstes. (Lettow-Vorbeck: Heia Safari! 59).

Wie erstaunt war er deshalb, als er bald darauf in der ihm Begegnenden Fräulein Helene erkannte. (Spielhagen: Problematische Naturen I 419).

Als ich aber den Mann genauer ansah und seine Stimme hörte, war ich aufs höchste erstaunt. (Wassermann: Renate Fuchs 418).

Er war verwundert, als Lisabetha ihn bat, das Licht hinter dem Schirm anzuzünden. . . . (Moser: Anna Karenina-Übersetzung II 363).

Als Renate ihn sah, war sie bestürzt, daß sie den Weg hierher genommen. . . . (Wassermann: Renate Fuchs 358).

Als Amselm sie fragte, ob sie ihn denn noch liebe, war sie nicht mehr bestürzt darüber, sondern lehnte sich an seinen Arm. . . . (Ibidem 185).

Der Professor war im ersten Moment über meine Kühnheit verblüfft, aber gleich darauf . . . (Eckstein: Schulhumoresken).

„Wo hatten Sie denn damals den Revolver her?" fragte Graumann. Erst fand sie keine Antwort, so verblüfft war sie. (Wassermann: Renate Fuchs 375).

Sie war es. Der Kalif war von ihrer Schönheit so entzückt, daß er ausrief . . . (Hauff: Märchen).

Annuschka war augenblicklich sehr erfreut über die Ankunft der Dame . . . (Moser: Anna Karenina-Übersetzung II 240).

Lewin. . . . war erfreut, als er einen namhaften Musikkenner im Gespräch mit Peszoff erblickte. (Ibidem 327).

Dem Maler S. schlug sie jetzt selbst vor, ihm für ein Bild zu sitzen. S. war beglückt. (Wassermann: Renate Fuchs 332).

„Ich kann nicht Philosophie lehren." — „Das verstehe ich nun einmal nicht!" Die Frau war empört. „Bist du nicht Professor?" (Lucka: Eine Jungfrau 215).

Als er zurückkehrte, um seinen Platz wieder einzunehmen, fand er diesen besetzt und war sehr verdrossen. (Anekdote).

. . . Wasjenka, der zu Kity herniedergebeugt, dieser mit seinem hübschen Lächeln etwas erzählte, und sie anblickte, die errötete und erregt war. (Moser: Anna Karenina-Übersetzung II 216).

„Guten Abend, Fräulein Helene!" Sie war schier etwas erschrocken über die unerwartete Anrede, erkannte ihn aber sogleich und antwortete . . . (Feldegg: Letzte Stunden 56).

Sie hatte sich gar nicht getraut, es auszusprechen; nun es heraus war, war sie über sich selber entsetzt. (Viebig: Töchter der Hekuba 298).

Der Hund legte die Vorderpfoten auf die Kante, sodaß ihm Renate den Kopf krauen konnte. Er war sogleich wie verhext, bellte . . . (Wassermann: Renate Fuchs 299).

Es kam ein gedruckter Brief von einer Inseraten-Zeitung, die zu annoncieren einlud. Meta tat es; aber ohne Erfolg. Sie war entmutigt. Vielleicht hatte sie nicht die richtige Art gewählt? (Lucka: Eine Jungfrau 77).

Da er in den nächsten Tagen auch zu uns Flieger schickte, waren wir unangenehm enttäuscht, als das, was er auf uns herabsenkte, Sprengbomben waren. (Lettow-Vorbeck: Heia Safari! 141).

Die Leute fanden alles wunderschön, waren äußerst gerührt, wenn etwas Weinerliches und Schmachtendes kam. (Wassermann: Renate Fuchs 454).

Die an diesen Beispielen veranschaulichte eigentümliche Erscheinung ist nicht selten. Es wurde oben erwähnt, daß das Eintreten eines Zustandes hier durch das Verb *war* in Verbindung mit einem Part. Perf. ausgedrückt wird. Daß wirklich ein Eintreten und nicht etwa ein Fortdauern vorliegt, läßt sich durch eine Untersuchung des Satzinhaltes oder Zusammenhanges leicht feststellen.

Will man einen Versuch machen, diese etwas rätselhafte Erscheinung zu erklären, wähle man etwa folgendes Beispiel: *Als er das hörte, war er verwundert.* Zuerst fragt man sich dann, ob das moderne Deutsch auch andere sprachliche Ausdrucksmittel besitzt, um den Inhalt des Hauptsatzes wiederzugeben. Ja, es besitzt viele. Man kann z. B. ebensogut und mit genau demselben Sinn sagen: *Als er das hörte, verwunderte er sich.* Daraus geht zunächst hervor, daß *war verwundert* kein Passiv sein kann. Nun gibt es ja außer den zwei wohlbekannten Genera des Verbs, dem Aktiv und dem Passiv, ein drittes Verbalgenus: das Medium. Mit Recht wird hervorgehoben, daß das Medium ein Mittelglied zwischen dem Aktiv und dem Passiv bildet. Es wird oft folgendermaßen beschrieben: „Das Medium bezeichnet, daß die Handlung innerhalb des Subjekts bleibt oder auf dasselbe zurückwirkt. Das Medium läßt sich in der Regel durch ein Reflexivpronomen ausdrücken. Die reflexiven Verben der neueren Sprachen entsprechen dem Medium." *Verwunderte sich* ist demnach als reflexives Verb der Typus eines Mediums. Wir haben soeben gesehen, daß *war verwundert* in meinem Beispiel mit dem reflexiven Ausdruck *verwunderte sich* ganz gleichbedeutend ist. Daraus ziehe ich nun den Schluß, daß auch *war verwundert* ein Medium ist. Die Handlung geht hier nicht von einem außenstehenden Urheber oder Agens aus, sondern bleibt im Subjekt.

Was den Gebrauch der beiden Hilfsverben *werden* und *sein* betrifft, hat man

das Recht, den Satz aufzustellen: Nur *sein* kann in Verbindung mit einem Part. Perf. eine mediale Bedeutung bewirken. Daß *werden* sich zur Hervorbringung eines medialen Sinnes überhaupt nicht gebrauchen läßt, geht auch, wie mir scheint, aus Sätzen wie den folgenden hervor:

Das Haus füllt sich mit Gästen (schwed.: *fylles*).
Der Ertrag meiner Felder hat sich verdoppelt (schwed.: *har fördubblats*).
Der Himmel überzieht sich mit Wolken (schwed.: *täckes*).
Die Bäume schmücken sich mit Laub (schwed.: *smyckas*).
Man erkältet sich leicht (schwed.: *blir förkyld*).
Er verliebte sich in sie (schwed.: *blev förälskad*).

Werden verbindet sich nie mit dem Part. Parf. eines reflexiven Verbs. Es kann nicht heißen: *er wurde erkältet, verliebt, entschlossen* usw., wohl aber: *er war erkältet, verliebt, entschlossen.* Warum? Weil *werden* zu medialen Zwecken unverwendbar ist.

Mehrere von den Partizipien, die ich in meiner Belegsammlung angeführt habe und die in Verbindung mit *sein* einen medialen Sinn aufweisen, lassen sich unter Veränderung der Bedeutung auch mit *werden* verbinden. Das Part. Perf. *überrascht* z. B. tritt auch mit *werden* auf, aber dann ist das Subjekt der Gegenstand einer von außen, von einem Urheber, ausgehenden Handlung; mit anderen Worten: es liegt eine wirklich passive Funktion vor. Das ist nur bei denjenigen Verben möglich, die im Aktiv ein direktes Objekt haben können. Der passive Vorgang in: *Ein Bauer wurde einst von einem heftigen Gewitter überrascht* entspricht dem aktiven Vorgang in: *Ein heftiges Gewitter überraschte einst einen Bauern.*

Weitere Beispiele mit passivem Sinn:

Er wurde dabei überrascht, als er den Koffer mit einem Haken öffnen wollte. (Morén: Tyskt Konstruktionslexikon).
Wodurch wurdest du denn so verblüfft? (Ibidem).
Durch diese Nachricht wurde er ganz entzückt. (Ibidem).
Sie wurden hoch erfreut durch die Nachricht von deiner glücklichen Ankunft. (Ibidem).

Meines Erachtens muß die Erscheinung *als er das hörte, war er überrascht* so erklärt werden: Das Verb des Hauptsatzes ist seiner Bedeutung nach ein Medium. Von den beiden denkbaren Hilfsverben ist somit *werden* von vornherein ausgeschlossen, und nur *sein* kann in Betracht kommen, obwohl ein Eintreten und kein Fortdauern vorliegt.

Ich habe auch gezeigt, daß diese Erscheinung nicht an gewisse Partizipien gebunden ist, sondern daß sie von der medialen Bedeutung des Verbs abhängt.

Man findet hier Ausdrücke verschiedener Arten von Gemütsbewegung:

Überraschung und Erstaunen: *er war überrascht, erstaunt, verwundert, bestürzt, verblüfft, verdutzt, betroffen.*

Entzückung und Freude: *er war entzückt, erfreut, beglückt, verhext.*

Ärger, Zorn und Aufregung: *er war empört, erbittert, entrüstet, erzürnt, verdrossen, aufgeregt, erregt.*

Schrecken: *er war erschrocken, entsetzt.*

Kummer, Verzweiflung und Rührung: *er war bekümmert, betrübt, verzweifelt, gerührt.*

Verstimmung und Enttäuschung: *er war entmutigt, verstimmt, enttäuscht.*

Verwirrung: *er war verwirrt.*

Selbstverständlich erhebt meine Beispielsammlung keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Borås. Emil Låftman.

Frz. il ne faut pas que tu meures ‚du darfst nicht sterben'.

Tobler *V. B.* I² Nr. 29 hat auf das Unlogische dieser Ausdrucksweise (statt *il faut que tu ne meures pas*) aufmerksam gemacht, auch altfrz. (*Ne vialt pas q'en lo taigne a sage* [Tristan, der für einen Narren gehalten werden will]), deutsche (*ich will nicht, daß man mir dergleichen hinterbringe*) und lat. Parallelen (*nolo existimes*) beigebracht. Die Erscheinung erklärt Tobler so: „es sind je zwei Ausdrücke zu einer Einheit verbunden, zu dieser tritt die Negation und, da innerhalb dieses Komplexes das Verbum finitum im Indikativ den Kern bildet, zu ihm; es ist die Zerlegung des Satzes in seine Bestandteile, die uns mehr und mehr zur Gewohnheit geworden ist, und die Erwägung, an welcher Stelle denn streng genommen das richtige Element treffe, hier noch versäumt." Ähnlich meint Lerch, *Historische franz. Syntax* I 274, die Negation sei in diesem Fall „in den syntaktischen Schwerpunkt gerückt worden . . ., der Logik zuwider"; „*il ne faut pas que tu meures* heiße eigentlich nur 'es ist nicht gerade' erforderlich, daß du stirbst'".

Ich habe schon Neuere Sprachen 26, 327 geschrieben, Tobler habe einen Idealtypus logischer Rede vor Augen, und was er behandle, seien „Abweichungen von diesem Typus". Im vorliegenden Fall hält Tobler *il faut que tu ne meures pas* für logischer. Aber ich brauche nur den Infinitiv einzusetzen (dabei aber immer noch den Satz an einen bestimmten Gesprächspartner gerichtet denken): *il ne faut pas mourir!* 'du darfst nicht sterben', und man sieht, daß *il ne faut pas* nicht heißt 'es ist nicht gerade erforderlich', wie Lerch meint (konträrer Gegensatz), sondern: 'es ist nicht angängig' (kontradiktorischer Gegensatz). Und das ist schon so seit dem 14. Jhd. (Baudouin de Sebourc: *Or laissiés ma serour, plus n'en faut sermonner;* Miracles de Notre-Dame: *Michiel, il ne nous fault pas taire*, zitiert von Kjellman, La construction de l'infinitif etc. S. 91), obwohl damals noch der alte (von *faut* 'es fehlt' aus verständliche) Sinn von *il ne faut pas*, nämlich 'il n'est pas besoin, il est inutile', erhalten war, der heute untergegangen ist (Kjellman a. a. O.). Vom Augenblick an wo *il faut* + Inft. = frz. *tu dois*, engl. *you must* war, konnte *il ne faut pas* natürlich = frz. *tu ne dois pas*, engl. *you must not* 'du darfst nicht' werden[1]. Frz. *il ne faut pas vous fâcher* heißt nicht mehr 'es ist überflüssig . . .', sondern 'es ist nicht angängig, daß . . ., Sie dürfen sich nicht ärgern'. Man könnte dann aus *il ne faut pas mourir, mère!* 'Mutter, du darfst nicht sterben' einfach durch Auflösung des Infinitivs in einen *que*-Satz *il ne faut pas que tu meures, mère!* erhalten. Es ist also *il ne faut pas que tu meures* zumindest ebenso erklärungsbedürftig wie *il ne faut pas* 'man darf nicht'. Das hat Kalepky schon bei seiner auf Tobler fußenden, aber eigentlich über ihn hinausgehenden Abhandlung „Von der Negation im Provenzalischen" (Wissensch. Beilage z. Progr. d. 6. städt. höh. Bürgerschule Berlin, Ostern 1891) gesehen, indem er darauf hinweist, daß, während bei *je n'espère pas* und *j'espère que non* (dtsch. *ich hoffe nicht — ich hoffe, nicht*) kontradiktorisches und konträres Gegenteil sprachlich geschieden werden, die ganz gleichgearteten Paare *je ne pense pas* und *je pense que non* (dtsch. *ich denke nicht — ich denke nicht*) in ihrer Bedeutung zusammenfallen. Die meisten der Verba, bei denen das *non* (im Prov. wie im Frz.)

[1] Vgl. folgendes instruktive Beispiel aus Lanson, Einleitung zu Choix de lettres du XVIIe siècle S. I, in dem die Kursivschreibungen vom Autor selbst herrühren: „Le grand danger, c'est que tout classer mène à tout régler. Il *faut* écrire naturellement, mais *il ne faut pas* écrire négligemment. Il *faut* de l'abandon, de l'effusion; mais *il ne faut pas* de bavardage. Il *faut* fuir la prétention et la déclamation, mais *il ne faut pas* être sec ou plat. Il *faut* dans les lettres d'affaires de la concision. Il *ne faut pas* dans les lettres de sollicitation de bassesse ni d'orgueil. Il *faut* dans les lettres de consolation de l'émotion sincère et simple. Que faut il! et que ne faut il pas! Quand je lis dans les essais de ce genre l'énumération de tout ce qu'il faut et de tout ce qu'il ne faut pas mettre dans les lettres, je prends le ferme dessein de n'écrire une lettre de ma vie".

an logisch auffälliger Stelle stehe, hätten „die Eigentümlichkeit, daß ihr kontradiktorisches und ihr konträres Gegenteil so gut wie ganz zusammenfallen, daß ein Unterschied zwischen ihnen zwar dem logisch Geschulten, über den Fall energisch nachsinnenden Sprachbetrachter erkennbar, aber für den die Sprache empfindungs- und instinktmäßig anwendenden Sprachangehörigen nicht vorhanden ist, oder daß doch wenigstens das eine von beiden — das kontradiktorische — in dem jedesmaligen Zusammenhange gänzlich außer Betracht tritt, der negative Satz eben nur bei Annahme einer konträren Verneinung einen Sinn gibt." Und Kalepky weist folgende 5 Gruppen von Verben nach, bei denen dieser Zusammenfall der gegenteiligen Bedeutungen eintritt: 1) meinen, 2) wollen, 3) sich ziemen, 4) den Schein erwecken, 5) sagen (im Futurum). Also z. B. „wenn es sich nicht ziemt, daß ich etwas tue, so ziemt es sich eben, daß ich es nicht tue", „wenn ich nicht Neigung habe etwas zu tun, so werde ich das, nur dann auszusprechen Anlaß nehmen, wenn ich gerade Unlust dazu verspüre, d. h. Neigung es nicht zu tun" usw. Allerdings fragt man sich nun, warum die Sprache gerade 'es ziemt sich nicht daß' statt 'es ziemt sich, daß nicht', 'ich will nicht daß' statt 'ich will, daß nicht' sagt und nicht umgekehrt. Kalepky erinnert hier mit Recht daran (S. 28) an diejenigen Fälle, bei denen die Voranstellung der Negation berechtigt ist und die, „wenn nun irgend einmal aus irgend welchen Ursachen und durch irgend welche Einflüsse, Neigung zu regelmäßiger, auch logisch nicht gerechtfertigter Vorausstellung der Negation sich entwickelt hatte", in dieser Richtung verstärkend und unterstützend wirken konnten. Er erwähnt sehr mit Recht den altprov. Fall *Et an lur caras ben lavadas Que non paresca sion lavadas* 'damit es nicht den Anschein habe' (nicht etwa 'damit es den Anschein habe, daß nicht'), allerdings müßte danach die Auffassung auch des Falles *celui-ci ne fit pas semblant de comprendre* durch Tobler berichtigt werden: das heißt nicht 'tat als verstünde er nicht', wie Tobler übersetzt, sondern 'er ließ sich nichts anmerken davon, daß er verstehe' — es ist also eine ganz andere Haltung beschrieben, die des Sich-vor-etwas Inachtnehmenden, nicht die des Sich-bloß-Verstellenden (daher Sévigné: *il faut glisser sur bien des pensées et ne pas faire semblant de les voir*, zitiert von Plattner, Ausführl. Gramm. 4, 106).

Doch die Ausdrucksweise Kalepkys „wenn nun irgend einmal aus irgend welchen Umständen . . ." zeigt, daß ihm die Erklärung der Negations-Vorwegnahme von den Fällen logisch berechtigter Vorwegnahme aus doch nicht recht genügend scheint. Was er noch anläßlich von *mais tu ne dois pas être à ton aise avec cela* 'damit [mit diesem Einkommen] kannst du ja gar nicht behaglich leben' (das logischerweise heißen solle: *tu dois* ['es muß so sein daß . . .' > 'du kannst wohl . . .'] *ne pas être* . . .) bemerkt, daß Sprecher und Hörer sich trotz des unrichtigen Gedankenausdrucks durch den Redezusammenhang verstehen, gilt schließlich für alle menschliche Unterredung und ließe sich dann als Pauschalerklärung für alles Auffällige geltend machen. Mir scheint die Tatsache doch auffallend, daß bei der Negation die Vorausnahme zum Hauptverb durchdringt, während das Personalpronomen säuberlich dorthin gestellt wird, wo es logischerweise gehört, also: *il ne faut pas le laisser faire, tu ne dois pas être à ton aise*, aber nicht *il le faut laisser faire, tu le dois supporter;* zwar *il ne va pas savoir*, aber nicht mehr wie im Altfrz. *il le va savoir* (welche Ausdrucksweise nach E. Murets französischem Sprachgefühl ein „eleganter Archaismus" ist, *Rom.* 49, 308)[1]. Auch beim Objektpronomen ist ja ein Mißverständnis ausgeschlossen und doch tritt das Pronomen an seiner richtigen Stelle auf. Es gibt auch zu denken, daß der Typus *il le va savoir* „elegant" ist, also sprachlichen Elitekreisen angehört, dagegen, wie Plattner vermerkt, der Typus *il ne faut pas que tu meures*, volkstümlich: wenn wirklich das finite Verb bloß als Kern des Komplexes attraktive Kraft in der Volkssprache hätte, würde man auch *il le va savoir* vordringen sehen.

Toblers Bemerkung „so ganz verkehrt und sinnlos pflegt der sprechende

[1] Belege bei Eringa, La proposition infinitive S. 121.

Mensch nicht zu verfahren" läßt es so erscheinen, als ob etwelche Logik nur mit Mühe an unserer Wendung konstatiert werden könnte. In Wirklichkeit ist wohl *il ne faut pas que tu meures* affektvoller zwar, aber nicht unlogischer als *il faut que tu ne meures pas*, wie dtsch. *ich will nicht, daß man mir dergleichen hinterbringe* affektvoller, aber nicht unlogischer ist als *ich will, daß man mir dergleichen nicht hinterbringe*, dtsch. *ich hoffe nicht, daß du heute abends ausgehst* persönlich betonter, nachdrucksvoller, drohender, aber nicht unlogischer ist als *ich hoffe, daß du heute abend nicht ausgehst*. Der Mensch, der ein „ich will nicht" „du darfst nicht" ausspricht, wehrt, verteidigt sich gegen etwas, er gibt einer impulsiven Abneigung Ausdruck. Der Mensch, der ein „ich will", „du darfst" sagt, entwirft ein positives, fast möchte ich sagen: ausgereiftes Programm. Es liegt in der Natur des Menschen, daß er eher verneint als selber besser macht, daß er von vorn herein negativ gestimmt ist (diese Von-vornherein-Stimmung wird durch das bekannte parlamentarische Witzwort illustriert: „Ich kenne die Absichten der Regierung nicht, aber ich mißbillige sie"), daß er daher auch eher 'ich will nicht' als 'ich will' sagen wird[1], daß eine Abwehr gegen Bedrohung temperamentvoller sein muß als ein positiver Plan. (Unser ganzes Leben ist eine 'Defensive', daher ital. *campare* 'Krieg führen' > 'leben', bauernfrz. *il se défend* 'er lebt'). Der Affektgewinn ist es also, der den Sprecher eher zu einem „ich will nicht daß", *il ne faut pas que tu meures* als zu einem „ich will daß nicht", *il faut que tu ne meures pas* treibt. Letztere Ausdrucksweise kommt mir überhaupt im Frz. ziemlich ungebräuchlich vor: in dem bei Tobler zitierten Satz aus Bourget *un peintre ne doit penser que le pinceau à la main. Je crois même qu'il doit ne pas penser du tout* könnte im ersten Fall gar nicht anders gesagt werden (*un peintre doit ne penser que* klingt mir ungewöhnlich), im zweiten Fall legt der Autor ausdrücklich auf das „Nichtdenken" Wert, er möchte uns grade drauf die Nase stoßen — so kommt es wohl eher ausnahmsweise zu *ne pas penser*. Auch die aprov. Belege Kalepkys für die angeblich logische Stellung der Negation sind nicht recht einleuchtend: *Donna . . . ben m'es vejaire Que no·m temes ni·m presas gaire* — wie sollte das *no* zu dem *ben* passen ('wohl scheint mir, daß du nicht'; 'nicht wohl scheint mir . . .' hätte einen ganz andern Sinn); *E pogra esser que non agra* [pietat] 'es könnte sein, daß sie kein Mitleid haben könnte' (*e non pogra esser que agra* hieße 'es wäre unmöglich, daß . . .') usw.

Das *il ne faut pas que tu meures* ist also keineswegs unlogisch. Man braucht nur deutsch zu übersetzen „es darf nicht der Fall eintreten", „es darf nicht dazu kommen", „es darf nicht sein" u. dgl., und alles ist in schönster Ordnung. Das *il ne faut pas que* ist einfach das kontradiktorische Gegenteil von *il faut que* (vgl. *faut-il qu'il soit bête!* 'muß es sein, daß . . .?'). Man sieht das Affektvolle der Ausdrucksweise an dem George-Sand-Beispiel bei Tobler: *tu te lances en aveugle au milieu des abîmes. Je ne veux pas t'y laisser tomber, moi! tu es le seul être que j'aie estimé depuis dix ans. Il ne faut pas que tu périsses, non, il ne le faut pas* 'nein, nein, es darf nicht sein!' Kein Zufall, daß hier *falloir* steht, das (im Gegensatz zu *devoir*) die Naturnotwendigkeit ausdrückende Verb (vgl. R. Rübel,

[1] Man beachte, daß im Altfrz. auch *re-* ans Verb tritt, auch dann wenn es beim abhängigen Inf. „fällig" war (*mes feire ne le redeüssent*, Risop, *Arch. f. neuere Spr.* 95, 316), auch *par-* ans Auxiliar tritt, wenn es selbst Präfix des zusammengesetzten Verbs ist: *nos paras* (= par as) *toz esperduz* (P. Falk, Studier i mod. språkvetenskap IX 16). Das finite Verb ist eine Art Aktivitäts- und Kraftzentrum, das alles, was die Energetik steigert (intensivierende Präfixe, Negation), an sich zieht. In diesem Sinn kann man mit Tobler vom 'Kern' des Komplexes sprechen. Auch den von Tobler *V. B.* 2 Nr. 5 behandelten Fall *il a dû venir* 'er muß gekommen sein, er ist wahrscheinlich gekommen' (statt *il doit être venu*) möchte ich hier anreihen. Die Rückung der Tempusbezeichnung in den „syntaktischen Schwerpunkt" (Lerch) hat eine Verlebendigung zur Folge.

Über den Gebrauch von debere und den Ausdruck der Notwendigkeit im Roman., Straßburg 1911, S. 26f.).

Daß die Negation möglichst weit nach vorn im Satz drängt, ist eine mit jener Affektgewalt des Negativen leicht zu vereinende Erscheinung: Jespersen, "Negation in English and other languages" (1917, S. 50ff.), der Parallelen[1] für das frz. *il ne faut pas que tu meures* bringt (engl. *Do not let us . . . be too prodigal of our pity* statt *let us not be*, *I do'nt think he has come*, (in Irland) *it is not my wish that you should go to America at all*, russ. *ne véléno étogo délat'* 'order is not given to do this' statt 'order is given not to do this', gr. οὐ φημί ['sage daß nicht'] τοῦτο καλῶς ἔχειν, lat. *nego hoc bene se habere* 'ich sage daß . . . nicht', dän. *saa vil jeg aldrig ønske, at du maa blive gift* usw.), scheint derlei Stellung der Negation aus dem „nexalen" Gebrauch zu erklären: sie stünde danach beim Hauptverb, weil sie den ganzen Nexus ("the combination of two ideas" S. 42), nicht eine einzelne Vorstellung verneint; S. 44 heißt es: "There is a general tendency to use nexal negation wherever it is possible; and as the (finite) verb is the linguistic bearer of a nexus, at any rate in all complete sentences, we therefore always find a strong tendency to attract the negative to the verb" — also genau die Toblersche Vorstellung vom 'Kern' des 'Komplexes', und Toblers Zurückführung des sprachlichen Ausdrucks mehr auf Verstandes- als Gefühlsmotive. Diese liegen jedoch gerade in unserem Falle vor und Jespersen hat sie auch am Anfang seiner gedankenreichen Abhandlung nicht genügend deutlich erwähnt in dem Kapitel "General Tendencies" S. 5: ". . . then is a natural tendency, also for the sake of clearness [?] to place the negative first, or at any rate as soon as possible . . . At the beginning of the sentence it is found comparatively often in the early stages of some languages, thus *ou* in Homer . . . Readers of Icelandic sagas will similarly have noticed the numerous instances of *eigi* and *ekki* at the beginning of sentences, especially dialogues. In later stages this tendency, which to use seems to indicate a strong spirit of contradiction, is counterbalanced in various ways, thus very effectively by the habit of placing the subject of a sentence first. But it is still strong in the case of prohibitions, where it is important to make the hearer realize as soon as possible that it is not a permission that is imparted" (dän. *ikke spise det!*, dtsch. *nicht hinauslehnen!*, lat. *noli putare*). Andere Belege noch bei Wackernagel, Vorlesungen über Syntax, S. 259ff., der auch S. 262f. dem *il ne faut pas que tu meures* S. 262ff. noch weitere lateinische (Q. Metellus an Cicero: *te tam mobili in me meosque esse animo non sperabam*) und griechische Parallelen (Ilias: οὐ χρὴ παννύχιον εὕδειν βουληφόρον ἄνδρα) zugesellt. Wenn wir die Klarheitsmotive noch etwas mehr mit Gefühlsmotiven kombinieren, so haben wir in den Sätzen Jespersens alle Elemente in der Hand, die zur Erklärung der uns beschäftigenden Erscheinung nötig sind: in allen zitierten Fällen handelt es sich um Verba, die eine persönliche Stellungnahme ausdrücken: wollen, wünschen, hoffen, dürfen (du darfst = ich will, daß du . . .), sagen, denken usw. (vgl. Kalepkys Zusammenstellung). Das Affektvolle der Redeweise sieht man aus dem Beispiele, das A. Franz „Zur Syntax der erregten [sic!] Rede in lothringischen Mundarten" S. 83 anführt (ich französiere!): *je ne veux plus que vous venez chez nous* — man kann sich ja

[1] Ital. und span. Parallelen bei Rübel S. 44ff., auch bei Weigert, Untersuchungen z. span. Syntax S. 158. Das sp. *no por eso* 'deshalb nicht' läßt sich mit dem griech. satzeröffnenden οὐ (γάρ) vergleichen. Ich nehme auch an, daß vieles was Ebeling, *Probleme der rom. Syntax* I in dem Artikel (Nr. 8) « *non la sta così* 'das ist nicht der Fall' bringt, hieher gehört: Ebeling meint, die Stellung *non la* statt *la non* bei Subjektspronomen durch Verallgemeinerung von *non la* (mit Objektpron.) erklären zu können — aber man fragt sich, warum dann die Verkürzung von it. *ella* zu dial. *la* vorgenommen worden ist (vgl. ven. *no el vede* 'er sieht nicht'): doch offenbar umgekehrt wegen der Hochbetontheit und Anfangsstellung des *non:* gleichsam 'keineswegs ist es so'.

eine konkurrierend-kontaminierende Satzgestaltung denken *je ne veux plus vous voir chez nous*, die zusammen mit *je veux que vous ne veniez plus chez nous* obiges Resultat ergeben hätte, aber diese konkurrierende Wendung selbst stammt daher, daß das *je ne veux plus* sich 'eigenwillig' an die Spitze des Satzes drängt.

Im Einklang mit dieser Affektgewalt der Negation steht die schon seit G. Sand belegbare volkssprachliche Entwicklung einer negativen Finalpartikel *pour pas que* 'damit nicht': *offre zi du café pour pas qu'elle s'en alle* (Bauche, Le lang. pop., S. 146); *mon époux s'est vu forcé d'aller porter plainte, pour pas que tout le quartier s'paye sa poire* (statt *pour que le qu. ne se paie . .*). Brunot, La pensée et la langue, S. 849, schreibt hiezu: « Cette locution traduit excellemment l'intention négative, elle serait logique [sic!] et commode. » Die Absicht des Sprechenden ist so stark auf Verhütung einer Möglichkeit eingestellt, daß *pas* (in Analogie nach Fällen wie *pour ne pas voir tout le quartier se payer sa poire*) sich vordrängt. Plattner schreibt die Wendung „der Sprache der Kinder und Ungebildeten" zu.

Kinder und Ungebildete mögen auch die Negation mehrmals im Satze anbringen, ohne daß „doppelte Verneinung" = eine Bejahung würde (daher *ce n'est pas rien* heißen kann 'das ist etwas!' und 'das ist nichts!') — die negative, die Abwehrstimmung ist so stark, daß sie die Wortgebung fortwährend färbt, wie etwa ein fortgesetztes Kopfschütteln die Worte bei nicht besonders gebändigter Rede begleitet. Nach Jespersen ist ja der nasale Anlaut der Negativpartikeln in so vielen Sprachen aus einer primitiven Interjektion des Widerwillens zu erklären (vgl. eine ähnliche Erklärung des griech. οὐ bei Kretschmer, Glotta 14, 230).

Ist das alles Unlogik? Oder Logik des Gefühls? Le cœur aussi a ses raisons que la raison ne connaît pas.

Marburg a. d. L. Leo Spitzer.

Bücherschau.

Von **Oskar Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft** (Verlag der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark-Potsdam), das wir hier Bd. 12, 179—382 angezeigt haben, liegen nun schon 48 Lieferungen vor. Das großartige Unternehmen hat, wohin man hört, mit Recht den lebhaftesten Beifall gefunden, so daß eine weitere Empfehlung nicht mehr nötig ist. Außer der „Altgermanischen Dichtung" von A. Heusler, deren Vollendung wir schon anzeigen konnten, sind nun noch zwei weitere Teile zum Abschluß gelangt: Die Einleitung des Herausgebers zum Gesamtwerk: **Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.** Von Oskar Walzel. (409 Ss. gr. 4° in 12 Heften zu je 2,20 M) und **Die Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts** mit einer Einführung in die englische Frühromantik. Von Bernhard Fehr. (524 Ss. gr. 4° in 16 Heften zu je 2,20 M.).

Walzel will kein Lehrbuch der Ästhetik geben; es ist weniger als das; denn in einem solchen hätte er manches bringen müssen, was er nicht berücksichtigt hat; aber es ist zugleich weit mehr als das: in dem, was er hier gibt, konnte er aus dem Vollen schöpfen, wie kaum ein anderer, konnte er nach einer langjährigen erfolgreichen Arbeit als Literaturkritiker und -forscher, nach seiner eindringlichen Beschäftigung gerade mit den Problemen der Literaturwissenschaft ein Werk schaffen, das befruchtend und anregend auch auf den wirkt, der in Einzelfragen vielleicht anderer Ansicht ist, ein Werk, für das alle Literaturfreunde, Forscher und Lehrer ihm dankbar sein werden.

Fehrs Werk, in Fachkreisen mit ungeteiltem Beifall aufgenommen, dürfte für uns noch auf lange hinaus die englische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts bleiben. Besonders eingehend ist die Zeit seit 1880 („Vom Individualismus zum Sozialismus") behandelt. 209 von den 509 Textseiten (in Großquart!) sind ihr gewidmet. Das Buch führt uns bis hart an die Gegenwart heran.

Da galt es eine ungeheure Stoffmasse zu bewältigen, die natürlich zu einer Auswahl zwang, in der aber wirklich Wichtiges, soweit es als solches bisher zu erkennen ist, kaum fehlen dürfte. Alles in allem ein Werk, an dem jeder Literaturfreund und besonders auch der Lehrer des Englischen seine helle Freude haben muß. Keine trockene Aneinanderreihung von Dichterbiographien und Inhaltsangaben (die natürlich auch nicht fehlen, ja manche Analysen sind wahre Kabinettstücke), sondern Dichter und Dichtung aus den allgemeinen Kulturströmungen, der politischen, sozialen, wirtschaftlichen, philosophischen, künstlerischen Tendenzen heraus erklärt, und das alles in meisterhafter Darstellungskunst: Das ist es, was die Lektüre des Werkes nicht nur gewinnbringend, sondern auch genußreich macht.

Von dem von Viktor Klemperer, Helmut Hatzfeld und Fritz Neubert übernommenen Teil des Gesamtwerkes **„Die Romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution"** sind bisher 6 Hefte erschienen. Sie bringen auf S. 1—144 von Klemperer die Einleitung — einen Überblick über die geistige Entwicklung der romanischen Länder bis zur französischen Revolution — und die italienische Literatur dieser Periode. Die Renaissance beginnt nach Klemperers mit guten Gründen gestützter Ansicht nicht mit Dante, sondern mit Petrarca, den er demnach an die Spitze seiner Darstellung der italienischen Literatur stellt und dessen lateinisch geschriebene Werke ebenso gewürdigt werden wie seine italienischen, denn: „Seine Seele lebte gleichermaßen in beiden Sprachen; und wenn er die Dinge seiner Liebe fast durchweg ins Italienische kleidete, so tat er das aus dem mittelalterlichen Gefühl heraus, daß der niedrigen und doch wohl sündhaften Angelegenheit nicht die Sprache der Theologie und Philosophie gebühre". Es folgt dann Boccaccio (seine Persönlichkeit, seine gelehrten Werke und seine Dichtungen), die Renaissance-Mitte: Die Epigonen. Volkstümlich-profanes Dichten. Volkstümlich-Geistliches. Der Humanismus. Die neue Verschmelzung (Polizian und sein ihm als Dichter nachstehender Gönner Lorenzo de' Medici, Palci, Pontano, Bojardo). Die Renaissance-Vollendung: Ariost. Macchiavelli-Aretino. Formalismus (Castiglione. Die Crusca. Bembo usw.). Realismus und Parodie (Novelle). Tasso. Der zweite Hauptabschnitt (das 17. u. 18. Jahrh.) führt uns dann zunächst durch die Zeit des Barocks, die man als die des Verfalls der italienischen Literatur zu bezeichnen pflegt, deren „seelenloser" Hauptvertreter Marino aber doch auf die Literatur Spaniens, Frankreichs, Englands und auch Deutschlands einen großen, freilich wenig günstigen Einfluß ausgeübt hat. Die Rokokozeit bringt dann unter französischer Führung einen neuen Aufstieg, der eine neue Blüte der italienischen Literatur im 19. Jahrhundert vorbereitet. In Heft 5 beginnt dann Hatzfelds Darstellung der spanischen Literatur dieser Periode, auf die wir noch näher zurückkommen werden.

Die Romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Hanns Heiß. Von diesem Teil des Handbuchs der Literaturwissenschaft ist bereits das 3. Heft erschienen. Es führt wohl schon nahe an den Schluß der Einleitung, in der an der Hand der französischen Literatur ein Bild von den wichtigsten Zügen des 19. Jahrhunderts entworfen wird, dem dann die Darstellung der Literaturen im einzelnen folgen soll. Wer diese fesselnd geschriebene Einleitung gelesen hat, wird mit Spannung die weiteren Hefte erwarten.

Die Zeiten sind ja nun glücklich vorüber, wo in Deutschland der Studierende der romanischen Philologie sich auf das Französische zu beschränken pflegte, dazu noch höchstens das Altprovenzalische; heute werden die meisten daneben auch Italienisch oder Spanisch oder beides treiben, und auch unter den Lehrern an unsern höheren Schulen zeigt sich ein immer stärkeres Interesse für diese Sprachen. Daher dürften auch diese Bände, die die gesamten romanischen Literaturen behandeln, recht viele Leser finden.

Die bisher besprochenen Werke haben wir schon früher anzeigen können.

Inzwischen hat nun auch ein weiterer Teil des Handbuchs der Literaturwissenschaft zu erscheinen begonnen: **Die Griechische Dichtung.** Von Erich Bethe. In rascher Folge sind davon schon 6 Lieferungen herausgekommen. In einer kurzen Einleitung werden die überwundenen romatischen Anschauungen Hamanns und Herders von der Poesie als der Muttersprache des Menschengeschlechts, von der Aufeinanderfolge Epos-Lyrik-Drama, vom dichtenden Volk abgetan („Jedes Kunstwerk, ob groß oder klein, ist Höchstleistung eines ganz Erfüllten, tief Erregten, der es in sich gezeugt, ausgetragen und geboren hat. . . . Zugrunde liegt überall das bewußte Kunstwerk einer Persönlichkeit: sie ist der Schöpfer, die andern sind nur Empfänger und Weitergeber", und das gilt auch für Sage und Märchen). Die Einleitung behandelt weiter: die Entstehung der Poesie (Arbeit und Rhythmus), Chorlied und Einzellied, Inspiration. Dann beginnt die eigentliche Geschichte der griechischen Literatur, von der bereits 5 Kapitel beendet sind: 1. Die vorgeschichtliche Dichtung (Kreta). 2. Die Helden- und Ritterzeit (Homer, Heriod). 3. Das Zeitalter der Standesherrschaft und Koloniengründung. 4. Die Dichtung der Tyrannenzeit. 5. Absterbendes Rittertum und neue Keime. Auf der letzten Seite des bisher Erschienen beginnt das 6. Kapitel: Die Vorherrschaft Athens.

Wie es im Plan des Gesamtwerkes liegt und besonders in Fehrs Gesch. d. engl. Lit. des 19. und 20. Jhdts. glänzend durchgeführt ist, wird auch hier die Literaturentwicklung immer aus den gesamten Kulturverhältnissen der Zeit heraus erklärt. So werden z. B. in der Einleitung zum 3. Kapitel (Das Zeitalter der Standesherrschaft und der Koloniengründung) die bildende Kunst, die sozialen, wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit dargestellt, Handel, Industrie, Landwirtschaft, gleichgeschlechtlicher Liebe; zu Anfang des 5. Kapitels der aristokratische Sport usw. Wir haben es hier mit einem Werke zu tun, wie wir es noch nicht besitzen, das nicht nur den Altphilologen willkommen sein muß. Denn die griechische Literatur geht uns alle an, und die Altphilologie ist auf vielen Gebieten unsere Lehrmeisterin gewesen und ist es z. T. noch heute. Da ist es für uns eine besondere Freude, wenn die ältere Schwester einmal anerkennen muß, daß sie auch von der jüngeren lernen kann, wie z. B. in der homerischen Frage der Fall ist. „Es nimmt heute wunder", sagt Bethe S. 20, „daß diese Behauptung (nämlich der Wolfschen von Lachmann vollendeten Liedertheorie) rasch Massen von blinden Gläubigen gefunden hat. Ja sie durften sogar unter Führung ihres Meisters (Lachmann) jeden Zweifler aus dem Tempel der Wissenschaft hinausweisen. Dieser überaus verstandesscharfe, aber kalte und poesielose Mann hat der Freude an Homer und seinem künstlerischen Verständnis schwer geschadet". Wir dürfen hinzufügen: auch der Freude am Nibelungenlied und seinem künstlerischen Verständnis.

Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. 21. Originalauflage. Nach dem ersten Druck, dem Originalmanuskript des dritten Teils und Eckermanns handschriftlichem Nachlaß neu herausgegeben von H. H. Houben. Mit 158 Abbildungen, darunter 3 Dreifarbendrucke und 7 Handschriftenfaksimiles. Leipzig, F. A. Brockhaus 1925. 866 Ss. 8°. Preis geb. in Ganzleinen 13 M, in Halbleder 22 M. — Diese Neuausgabe bietet auf S. 1—615 die Gespräche, dann statt einer Einleitung „ein Nachwort des Herausgebers" bis S. 740, einen Anhang „Ein Goetheaufsatz Eckermanns" aus Brockhaus' Konversations-Lexikon der Gegenwart (1838—1841) auf S. 741—746, ein Namen- und Sachregister bis S. 862 und auf 4 Seiten das Verzeichnis der Abbildungen. Diese Ausgabe wird vom Verlag als ein „Ereignis" bezeichnet: mit Recht. Sie ist die erste und einzige Ausgabe, die Houbens Fund, die verschollenen Tagebuchreste Eckermanns hat verwerten können, und diese Funde sind von der größten Wichtigkeit für die Beurteilung des literarhistorischen Wertes der „Gespräche", gegen deren Glaubwürdigkeit von der Kritik die schwersten Bedenken erhoben waren. Manches erscheint nun in einem ganz anderen Lichte und führt Houben zu einer Rehabilitierung Eckermanns. Jeder Goethe-

freund wird sich freuen über diese Leistung Houbens und das Werk, nach Nietzsche „das beste deutsche Buch, das es gibt", in dieser Ausgabe seiner Bücherei einverleiben. Und er wird auch das Nachwort eifrig studieren, das alles Wünschenswerte über die Geschichte des Werkes bietet: über seine Entstehung, seine Aufnahme, über die Geschichte der Kritik und es auch an eigener produktiver Kritik nicht fehlen läßt. Auf Anmerkungen zum Text hat Houben verzichtet, alles, was für das allgemeine Verständnis notwendig ist, im Nachwort zusammenhängend behandelt, alle Einzelheiten, wie Personalien, biographische Erläuterungen, Berichtigungen tatsächlicher Art und Angaben Eckermanns usw. in dem sorgfältig gearbeiteten Register untergebracht, wo auf die Seiten des Textes und gegebenenfalls auch auf das Nachwort verwiesen wird. Zahlreiche sauber ausgeführte Illustrationen bilden nicht nur einen Schmuck der Ausgabe, sie dienen vor allem dem Verständnis der Gespräche, besonders wo diese sich um Kunstwerke drehen und in den meisten Fällen konnten für die Reproduktion die Originale benutzt werden, die Gegenstand der Gespräche waren. Auch auf die in den Gesprächen behandelten naturwissenschaftlichen Gebiete erstreckt sich die Illustration, auf das Goethehaus, dessen Innenräume, Garten usw. Die Porträts beschränken sich nicht auf Goethes Familie und die Hausfreunde, auch die zahlreichen Gäste, die mit Eckermann zu Tisch geladen waren, finden wir hier, und das ganze Werk erscheint in so stattlichem Gewande, daß es als eine — glücklicherweise um 2 Jahre verspätete — Jubiläumsausgabe (die Gespräche beginnen 1823, bald nach Eckermanns Übersiedlung nach Weimar) gelten kann. Glücklicherweise verspätete; denn erst 1824 hat Houben seinen wertvollen Fund gemacht.

Im Jubiläumsjahr 1923 berichtete der Vertreter der neueren deutschen Literaturgeschichte an der Universität Berlin, Julius Petersen, der Berliner Akademie d. Wiss. über die Ergebnisse seiner Untersuchung über die Entstehung und Glaubwürdigkeit der Eckermannschen Gespräche. Diese Arbeit ist erschienen in den Abhandlungen der Akad. als Nr. 2 der Phil.-Hist. Kl. im August 1924. Sie liegt jetzt in neuer Auflage vor: **Die Entstehung der Eckermannschen Gespräche und ihre Glaubwürdigkeit.** Von Julius Petersen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage mit einem Faksimile und einem Anhang ungedruckter Briefe von und an Eckermann (Deutsche Forschungen, hsg. von Friedrich Panzer und Julius Petersen. Heft 2). Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg, 1925. 174 Ss. gr. 8°. Pr. 9,90 M.

Kurz vor Beendigung des Druckes der in den Abhandlungen der Akademie erschienen Untersuchung hatte Houben seine wichtige Entdeckung gemacht, auf deren bevorstehende Veröffentlichung Petersen noch hatte hinweisen können. Inzwischen hat Houben nun in seinem Werke „J. P. Eckermann. Sein Leben für Goethe" (1. Bd. 2. Aufl. Leipzig 1925) seine gerade für die von Petersen behandelten Probleme äußerst wichtigen Funde veröffentlicht. Da erhebt sich nun die Frage: Wie besteht Petersens mit großem Scharfsinn und den modernsten Mitteln der literarhistorisch-philologischen Kritik gelieferte Indizienbeweisführung vor den neu bekannt gewordenen Tatsachen?

Petersen sagt: „Die schwere Probe, auf die meine Ergebnisse durch die Mitteilung des Fundes im ersten Bande von Houbens Eckermann-Biographie gestellt wurden, haben sie, wie ich zu meiner Freude sagen darf, gut bestanden . . . Meine Methode . . . hat in ihren Voraussetzungen keine Erschütterung erfahren und darf auch in ihren Ergebnissen festgehalten werden. Um sich mit allen von Houben bisher mitgeteilten neuen Materialien in Einklang zu setzen, braucht die Anlage der Untersuchung für die vorliegende Buchausgabe in keiner Weise geändert zu werden; die Berichtigungen, die im einzelnen notwendig waren, nehmen einen sehr geringen Raum ein im Verhältnis zu den Bestätigungen, die auf Grund des neuen Materials eingefügt werden konnten".

Houben urteilt anders. S. 670 des Nachwortes zu seiner Ausgabe der

Gespräche sagt er: „Bestände Petersens Beweisführung zu Recht, so wäre Eckermanns Buch für die exakte Goetheforschung im Wert bedeutend gesunken, ohne übrigens damit seine allgemeine Bedeutung für unsere Goethekenntnis zu verlieren und seinen Rang als Kunstwerk einzubüßen. Wie Petersen richtig sagt, schuf ihm seine Glaubwürdigkeit Kredit, seine einzigartige Form den Erfolg. Seinen Kredit hat Petersens Untersuchung nachdrücklich angefochten. Er bedarf daher einer Rehabilitierung, wenn die erst jetzt mögliche, auf neuen dokumentarischen Unterlagen fußende Forschung den Nachweis erbringt, daß fast in allen Einzelheiten jene Kriterien versagten und zu falschen Schlüssen führten". Und S. 677 faßt Houben sein Urteil dahin zusammen: „Im ganzen aber läßt diese Untersuchung keinen Zweifel daran, daß Petersens Kriterien überall da versagen, wo sich die handschriftlichen Unterlagen zu den angefochtenen „Gesprächen" in Form von Tagebüchern gefunden haben. Also dürfte der Schluß berechtigt sein, daß sie auch in den meisten andern Fällen zur Erkenntnis des wahren Sachverhalts nicht ausreichen".

Schroffer können sich zwei Ansichten kaum gegenüberstehen. Es handelt sich in diesem Streit nicht nur um die Frage, ob in den einzelnen Fällen Petersen im Recht ist oder Houben, sondern um etwas viel Wichtigeres, Prinzipielles, um eine Kritik der literarhistorischen Kritik, um die Grenzen, innerhalb deren die literarhistorische Methode zu sicheren Ergebnissen gelangen kann, und deshalb empfehlen wir allen, die sich für solche Fragen interessieren die Lektüre der Houbenschen Ausgabe und des Petersenschen Buches (auch in der zuerst erschienenen Gestalt der Akademieabhandlung). Heinrich Schröder.

Besprechung.

A Register of Bibliographies of the English Language and Literature by Clark Sutherland Northup with Contributions by Joseph Quincy Adams and Andrew Keogh. New Haven: Yale University Press, London: Humphrey Milford, Oxford University Press. MDCCCCXV. — 507 S. 8°. Preis: $ 5.

Das prächtig ausgestattete, mit Hilfe des August Heckscher-fonds gedruckte Werk enthält außer einer Einleitung von 7 Seiten eine allgemeine (S. 9—34) und eine spezielle Bibliographie (S. 34—417), dazu Nachträge und Berichtigungen zu beiden Teilen (S. 419—449) und einen alphabet. Index. Obwohl auf Vollständigkeit keinen Anspruch machend, dürfte es sich als ein wertvolles, ja unentbehrliches Hilfsmittel für jeden, der auf dem Gebiete der gen. Fächer Studien treibt, erweisen. Für eine neue Auflage notiere ich einige Lücken: ich vermisse meine Ausgaben der altengl. *Genesis* (Heidelberg 1914) und des *Enterlude of Welth and Helth* (ib. 1922), Trautmanns Ausgabe der *Altengl. Rätsel* (ib. 1915), Campions und meine Ausgabe des *Sir Perceval* (ib. 1913), Behaghels d. jüng. *Genesis* (3. Aufl. 1922), Endters der *Soliloquien-Übersetzung Alfreds* (1922), Hechts von *Wærferds Dialogenübersetzung* (1900). Neuere Ausgaben als die verzeichneten liegen vor von *Cynewulfs Elene* und *Beowulf* (ed. Holthausen). Auch *Das moderne England* (Straßburg 1911) von H. Spies hätte mit seinen zahlreichen Literaturangaben in Northups großem Werke nicht fehlen dürfen!

F. Holthausen (Kiel).

Selbstanzeigen.

Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. Von Univ.-Prof. Dr. Willi Flemming. (Wissen und Wirken, Bd. 27), Karlsruhe 1925. 9 S., 1.80 RM.

Das Wesen der epischen im Unterschied von der dramatischen Gattung wird auf ihre eigentümliche Struktur hin untersucht. Ihre spezifische Sprachwurzel, die im Alltag den Bericht und das Zwiegespräch, in der Dichtung, Erzählung und

Dialog hervortreibt, läßt beide Gattungen als verschiedenartige, jedoch poetisch gleichwertige Darstellungsmethoden erkennen. Nicht allein in Wortwahl wie Rhythmus, sondern auch in der Fassung des Inhaltes und der Gestaltung der Personen, wie sogar in der Deutung des Schicksales und des Gehaltes überhaupt trennen sich Epik und Dramatik bedeutsam. Schließlich erweisen sie sich als zusammenhängend mit den Temperamentsunterschieden schlechthin. So ergibt sich die verschiedene Sprachform der beiden Gattungen als wurzelechter Ausdruck der menschlichen Seele. W. F. (Rostock).

Richard Alewyn, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der „Antigone"-Übersetzung des Martin Opitz. G. Köster, Heidelberg 1926.

Verfasser beobachtet an einem repräsentativen Beispiel den Zusammenstoß zweier geistig und sprachlich diametral entgegengesetzter Welten und ihren Ausgleich in dem Kompromiß einer Übersetzung. Es handelt sich dabei des Näheren um die Überwältigung einer heidnisch-tragischen Dichtung durch eine rationalistisch-moralistische Gesinnung, sprachlich um die Umwandlung einer archaisch-erregten Stilform in die epigonisch normalisierte eines „Klassizismus". Den angedeuteten Prozeß bemüht sich Verfasser gerade in seinen unscheinbarsten sprachlichen Auswirkungen aufzusuchen. Er hofft damit über den behandelten Einzelfall hinaus durch ein Beispiel der methodisch noch ganz ungefestigten Disziplin der Stilphysiognomik fruchtbar gewesen zu sein. — Ein einleitendes Kapitel skizziert die Geschichte der Griechischen Tragödie während des 16. Jahrhunderts. R. A. (Frankfurt a. M.).

Die vier Zweige des Mabinogi (Pedeir Ceinc y Mabinogi) mit Lesarten und Glossar, hrsg. von Ludwig Mühlhausen. Halle, Niemeyer 1925. (144 S.).

Die Ausgabe ist einem bei der Abhaltung cymrischer Übungen empfundenen Bedürfnis entsprungen; ihr Zweck ist der, dem Anfänger im Studium des Cymrischen eine Gruppe untereinander zusammenhängender, inhaltlich wertvoller Prosatexte rein cymrischer Herkunft in geeigneter Form zu bieten. Der Erreichung dieses Zweckes dienen: sinngemäße Interpunktion, Angabe von Lesarten, vor allem aber ein Glossar mit Angabe aller vorkommenden Formen und Bedeutungen mit den Belegen. Die Schreibung des Originals ist im Texte gewahrt worden; die Anordnung des Wortschatzes folgt phonetischen Gesichtspunkten.

Möge das bescheidene Büchlein dazu beitragen, dem Studium des Keltischen neue Freunde besonders unter Anglisten und Romanisten zu werben! L.M.(Hamb.)

Sinn und Form einer Kulturkunde im französischen Unterricht. Von Dr. E. Schön. Geh. M. 2.80, geb. M. 3.20. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.1925.

Verfasser stellt die Hauptprobleme der englischen denen der französischen Kulturkunde gegenüber und behandelt dabei wichtige Themen wie: Innere Schwierigkeiten der franz. Kulturkunde, Eigenart der Bildungswerte des Engländer- und Franzosentums. Daran schließen sich Erörterungen über angewandte Kulturkunde innerhalb der einzelnen Teilgebiete des französischen Unterrichts, wo bei der Lektürefrage eine besonders ausführliche Behandlung zuteil wird. E. S.

H. Lüdeke, Ludwig Tieck und das alte englische Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. (Deutsche Forschungen, hrsg. von Panzer und Petersen Heft 6), Frankfurt am Main, 1922.

Die Geschichte Shakespeares in Deutschland machte bisher bei der Schlegelschen Übersetzung Halt. Mein Buch geht weiter und schildert die Bemühungen und Verdienste Tiecks als Kritiker und Übersetzer Shakespeares und somit als Gründer der deutschen Shakespeare-Philologie. Namentlich wird die überlieferte Darstellung von der Entstehung der Schlegel-Tieckschen Übersetzung wesentlich richtig gestellt. Der Einfluß Shakespeares auf Tiecks eigenes Schaffen wird eingehend untersucht und es wird eine genaue Analyse des Romans „Dichterleben" geboten. Das Buch soll eine Lücke in der Lebensgeschichte Tiecks und der Romantik füllen helfen. H. L. (St. Gallen).

Neuerscheinungen.

Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-philol. und hist. Kl. XXXII. Bd. 3. und 4. Abhandlung. München 1926. 4°.

C. v. Kraus, Bruchstück einer neuen Fassung des Eckenliedes (A) Teil I und II. 86 Ss.

Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance, hrsg. v. Walt. Goetz.

Band 28: Eugen Wolf, Petrarca Darstellung seines Lebensgefühls. 8°. 82 S. 1926. Leipzig, B. G. Teubner. Preis: geh. RM. 4.—.

Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig, Forschungsinstitut für neuere Philologie. I. Altgerm. Abteilung unter Leitung von Friedrich Neumann.

Heft III: Helmut Kißling, Die Ethik Frauenlobs (Heinrichs von Meissen) Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1926. 8°. XI und 160 S. Pr.: geh. RM. 4.—.

Mitteilungen und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, veröffentlicht vom Seminar für romanische Sprachen und Kultur (Hamburg).

Bd. VIII: Rudolf Großmann, Das ausländische Sprachgut im Spanischen des Río de la Plata. Ein Beitrag zum Problem der argentinisch. Nationalsprache. Hamburg, Seminar für roman. Sprachen und Kultur 1926. 8°. VI u. 224 S.

Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie hrsg. von A. Brandl und G. Roethe.

152. Band: R. Kienast, Johann Valentin Andreae und die vier echten Rosenkreutzer-Schriften, 1926. Mayer & Müller, G. m. b. H., Leipzig. 8°. VIII und 248 S. Preis: geh. RM. 6.—.

Die neueren Sprachen, Zeitschrift für den Unterricht im Englischen, Französischen Italienischen und Spanischen. Beiheft Nr. 11.

Fritz Rauhut, Das Romanische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés. Marburg a. d. Lahn. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, G. Braun, 1926. 8°. 55 S.

Veröffentlichungen des Deutschen Instituts an der Techn. Hochschule in Aachen,

Heft 2: Fritz Brüggemann, Versuch einer Zeitfolge der Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig aus den Jahren 1590 bis 1594. 1926. Aachener Verlags- und Druckerei-Gesellschaft. 8°. 53 S.

Zeitschrift für Deutschkunde, 19. Ergänzungsheft.

Joseph Körner, Recht und Pflicht. Eine Studie über Kleists „Michael Kohlhaas" und „Prinz Friedrich von Homburg". 1926. Leipzig, B. G. Teubners Verlag. 8°. 44 S. Preis: geh. RM. 1.60.

Burdach, Konrad, Vom Mittelalter zur Reformation, Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung. III. Band, 2. Teil: Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und Seine Zeit. 1. Hälfte. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1926. 8°. LXVIII und 262 S. Preis: geh. RM. 21.—.

— — Vorspiel, Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes. II. Band: Goethe und Sein Zeitalter. Anhang: Kunst und Wissenschaft der Gegenwart (Buchreihe der Deutschen Vierteljahrsschrift, Bd. 3). Max Niemeyers Verlag, Halle a. d. S., 1926. Preis: geh. RM. 22.50.

Ermatinger, Emil, Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung, 1926. Leipzig, B. G. Teubner. 8°. VII und 186 S. Preis: geb. RM. 9.—.

Floeck, Oswald, Die deutsche Dichtung der Gegenwart (1870—1926). Karlsruhe und Leipzig. Verlag von Friedrich Gutsch, 1926. 8°. 388 S. Preis: geh. RM. 8.-.

Jacobsen, Lis, Wimmers Farmer-Stones (Sonderdruck aus: Acta Philologica Scandinavica. I. 1926. S. 207—243).

Jostes, Franz, Sonnenwende, Forschungen zur germanischen Religions- und Sagengeschichte, I. Band: Die Religion der Keltogermanen mit 26 Abbildungen, 1926. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. Münster i. W. 8°. VI und 238 S. Preis: geh. RM. 8.—.

Merker, Paul, Das Nordische Institut an der Universität Greifswald (Aus der Festschrift für C. H. Becker „Weltpolitische Bildungsarbeit an den deutschen Hochschulen", 1926. S. 81—100).

Murner, Thomas, Narrenbeschwörung, hrsg. von M. Spanier. Mit einem Briefe Murners in Handschriftendruck (Kritische Gesamtausgaben Elsässischer Schriftsteller des Mittelalters und der Reformationszeit veröffentlicht vom Wissenschaftlichen Institut der Elsaß-Lothringer im Reich: Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten der Erstdrucke, hrsg. von Franz Schultz. Band II). 1926. Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig. 8°. 597 S. Preis: geh. RM. 30.—.

Naumann, Hans, Sôse gelîmida sîn (Aus: Zeitschr. für deutsche Philologie. 51. (1926). 4. Heft.

Östergren, Olof, Nusvensk Ordbok, Häft 29 (Halvdvala—Havregryn). 8°. Wahlström & Widstrand, Stockholm. Pr.: 2 Kr.

Sahlgren, Jöran, De nordiska Språkens Indelning (Aus: Vetenskaps-Societeten i Lund. Årsbok 1926. S. 61—66).

Schröder, Edward, Der Text des alten Reinhart (Aus den Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1926. S. 21—50).

Schulz, Hans, Deutsches Fremdwörterbuch fortgeführt von Otto Basler, II. Band, 1. Lief. L—M. 1926. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig. Lex.-8°. 168 S. Preis: RM. 6.80.

Schütte, Gudmund, Vor Folkegruppe Gottjod, De gotiske, tyske, nederlandske, angelsaksiske, frisiske og nordiske Stammer i etnologisk Fremstilling. I. Bind. Aschehoug & Co., Kiøbenhavn, 1926. Lex.-8°. 299 S. Preis: Kr. 12.50.

Vries, Jan de, Traditie en Persoonlijkheid in de oudgermaanske epische kunst. Rede. Bij Hijman, Stenfert Kroese & van der Zande, Boekverkoopers te Arnhem. 8°. 32 S.

Winkler, Leonhard, Deutsches Recht im Spiegel deutscher Sprichwörter. Ein Lese- und Lernbuch für das deutsche Volk. 1927. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 8°. XII und 272 S. Preis: geb. RM. 8.—.

Wolfram von Eschenbach, von Karl Lachmann. 6. Ausgabe, bearbeitet von Eduard Hartl. Gr. 8°. LXXII und 640 S. 1926. Verlag von Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig. Preis: geh. RM. 18.—.

Daw Brown, Beatrice, A Study of the Middle English Poem Known as the Southern Passion. A Dissertation. Oxford. Printed by John Johnson. 1926. 8°. 111 S.

Eclogae Graeco latinae, Verlag B. G. Teubner, Leipzig und Berlin. 1926. 8°. Preis: jedes Fasc. geh. 70 Pfg. Fasc. 15: Auswahl aus den Humanisten. Zur deutschen Volkskunde, hrsg. von F. Boehm und E. L. Schmidt. 32 S. — 16: Dec. Magnus Ausonius Mosella, Bissula-Gedichte Pater ad filium. Venantius Fortunatus De coco, qui ipsi navem tulit und De navigio suo, hrsg. von H. Ostern, 24 S. — 19: Römer und Germanen bis zur Vollendung des Limes, hrsg. von H. Wachtler, 32 S. — 20: Römer und Germanen während der Völkerwanderungszeit, hrsg. von H. Wachtler, 32 S. — 22: Otto von Freising, In Auswahl hrsg. von H. Mosler, 32 S. — 23: Ottonische Renaissance, Ausgewählte Stücke, hrsg. von O. Rückert, 32 S. — 30: Schimpf und Ernst des deutschen Mittelalters in lateinischem Gewand, hrsg. von W. Haß, 32 S.

Zeitschriften, Arkiv för nordisk filologi, 42 (1926), Häftet 4. — Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte 27 (1926), 3. Heft. — Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 2. Jahrgang (1926), Heft 5. — Modern Language Notes Vol. XLI Nov. 1926, Number 7. — Namn och Bygd, Tidskrift för nordisk Ortnamnsforskning utg. av Jöran Sahlgren Årgang 14 (1926, Häfte 2. — Neophilologus 12. Jaargang 1. Aflevering 1926. — Zeitschrift für Deutschkunde, hrsg. von W. Hofstaetter und H. A. Korff, Jahrg. 1926. Heft 9 und 10.

6.

Die Wikingersaga.

Von Dr. **Jan de Vries**, ord. Professor der germanischen Sprachen an der Universität **Leiden** (Holland).

1. Die Ragnarssaga Loðbrókar.

Die Ragnarssaga darf besonders daher das Interesse der Literarhistoriker beanspruchen, weil sie die Taten einer Reihe von Wikingerführern erzählt, von denen die geschichtlichen Quellen ebenfalls verschiedentliches zu berichten wissen. Es scheint also in diesem Fall sich eine Gelegenheit darzubieten, an einer historischen Sage, welche durch mehrere Jahrhunderte gepflegt wurde, die Entwicklung und Weiterbildung der Überlieferung zu studieren. Man braucht nur die geschichtlichen Quellen mit den aufeinanderfolgenden Sagengebilden zu vergleichen, um daraus die allmähliche Umgestaltung von Geschichte zu Sage abzulesen.

Dem ist aber nicht so. Wenn man die verschiedenen Überlieferungen der Ragnarssage, die in erfreulich großer Zahl auf uns gekommen sind, mit einander vergleicht, so bekommt man keinesfalls den Eindruck, daß wir hier eine gleichmäßig weiterschreitende Entwicklung als wahrscheinlich betrachten könnten. Ich werde hier die Ergebnisse einer Untersuchung, welche die Zeitumstände mir nicht erlauben in ihrem Zusammenhang den Fachgenossen vorzulegen, in gedrängter Kürze mitteilen, für die Beweisführung in ihren Details aber auf besondere in anderen Zeitschriften veröffentlichte Aufsätze hinweisen müssen.

Die geschichtlichen Daten habe ich in einem Aufsatz im Arkiv för Nordisk Filologi XXXIX S. 244—274 zusammengestellt; ich bin dort zu dem Ergebnis gekommen, daß es zwar einige durch mehreren zuverlässigen Quellen gestützte Tatsachen gibt, welche Wikingerführern, die später als die Ragnarssöhne in der Sagatradition eine bedeutende Rolle spielen, zugeschrieben werden können, daß diese aber im allgemeinen beträchtlich von der in der späteren Sage gegebenen Vorstellung abweichen.

Die Taten der Wikinger, welche im 9. Jahrhundert England heimsuchten und in Northumberland sogar eine dauernde Besiedelung stifteten, haben einen mächtigen Eindruck gemacht. Die Chronisten haben die schrecklichen Greueltaten aufgezeichnet und so für die Nachwelt bewahrt. Lokale Sagen werden sich hie und da gebildet

haben, wo eine Stadt ausgeplündert, ein Kloster verbrannt, ein Abenteuer bestanden wurde. Aber erst durch die dänische Herrschaft, welche Svein Tjuguskegg und Knut der Große in England stifteten, entstand ein allgemeineres Interesse für die Kriegstaten der Wikinger, die vor anderthalb Jahrhunderten dort gekämpft hatten. Besonders in Northumberland mit seiner gemischten Bevölkerung wird man diese Sagen gepflegt haben. Die Nachkommen der Normannen waren nun christliche Herren und Edelleute; sie saßen in Klöstern und auf Bischofssitzen; der gewaltige König Knut selber ging seinem Volke voran in einer frommen, christlichen Gesinnung, welche ihren Ausdruck in seiner bekannten Romreise fand. So liebten es die damaligen in Northumberland wohnenden Dänen, die zudem durch Bande der Freundschaft und Verschwägerung mit der anglischen Bevölkerung verbunden waren, ihre raubenden Vorfahren in ein weniger häßliches Licht zu stellen. Namentlich ihre Grausamkeiten gegenüber Fürsten, die später als Märtyrer gefeiert wurden, galt es zu verwischen, ohne ihren glänzenden Heldenmut zu beeinträchtigen.

Das Verhalten Ivars und Ellas wird durch diese Bestrebungen bedeutend geändert. Ella wird mit sehr ungünstigen Zügen ausgemalt; er ist lüstern und herrschsüchtig und auch nicht der rechtmäßige König. Seine Barone müssen vor ihm fliehen und holen, um seinen Übermut zu bezwingen, die Feinde in ihr Land. Die Eroberung des Landes von Ivar wird als ein Racheakt dargestellt und deshalb eine Geschichte, wie sein Vater umkam, erfunden. Aus englischen Chroniken bekommen wir einen Einblick in eine reichentwickelte Sage, welche aber ganz und gar von der späteren skandinavischen abweicht. Es ist wohl wahrscheinlich, daß es eine Menge derartiger Sagen gegeben hat, wechselnd je nach dem Orte, wo sie entstanden sind und überliefert wurden.

Ich suche deshalb den Kern der skandinavischen Sagentradition in diesen englischen Wikingerkolonien. Dort wurde in dänischen Kreisen eine Sage von den Loðbróksöhnen erzählt, welche, vielfach erweitert und geändert, zu der Ragnarssage ausgewachsen ist. Der Kern dieser Überlieferung war die Eroberung des Landes von Ivar, welche nicht mehr durch eine Reihe von Gewalttaten, sondern durch die aus keltischen Quellen aufgenommene klassische Sage von Didos List mit der Kuhhaut stattfand. Der Tod seines Vaters, der, wie in den Chroniken, noch immer Loðbrók genannt wurde, war die Veranlassung gewesen; es ist nicht nötig zu glauben, daß die Art seines Todes ausführlich behandelt wurde und es ist recht unwahrscheinlich, daß damals die Schlangengrube schon eine Rolle spielte. Die Beschreibung der Weise, wie die Ragnarssöhne die Todesnachricht empfingen, welche ebenfalls mit irischen Sagen Verwandtschaft zeigt, konnte schon in dieser northumbrischen Sage gestanden haben. Und diese kurze, halbgeschichtliche Erzählung, welche in den Kreisen der Klosterbrüder

entstanden war, wurde in Chroniken niedergeschrieben und weitergebildet.

Ivar ist die bedeutendste Figur geworden. Neben ihm nennen die geschichtlichen Quellen eine Menge anderer Personen, unter denen Ubbi und Halfdan hervorragen. Diese verlieren aber für die Sage ihre Bedeutung und verschwinden im Laufe der Zeit ganz. Andere Figuren treten aber daneben auf. Aus der fränkischen Chronikliteratur wird Bjǫrn járnsiða aufgenommen; ebenfalls der dänische König und berühmte Wiking von Elsloo Sigurd. Mehr als Namen waren das aber nicht. Daneben verschmolzen lokale Persönlichkeiten mit diesem Heldenkreis; so Rǫgnvald, von dem man wußte, daß er, aus Irland gekommen, Northumberland eroberte und der vielleicht vor Whitby gekämpft hat. Es konnte noch in dem Erik der Ragnarssaga eine Erinnerung an Eirik blóðǫx stecken, der in der Mitte des 10. Jahrhunderts auf kurze Zeit in diesen Teilen Englands herrschte. Ob auch Agnar schon zu dieser Sagengestalt gehörte? Die Sage wußte von allen diesen Beifiguren nicht mehr zu erzählen, als daß sie sich mutig im Kampfe hervortaten; nur die Kernsage von Ivar hatte einige charakteristische Züge aufzuweisen.

Diese Sage blieb nicht auf Northumberland beschränkt, sondern wurde auch in die übrigen Wikingerkolonien Englands und Schottlands verbreitet. Die norwegische Herrschaft auf den Orkaden hat auf diesen Inseln den Boden für eine vielseitige Sagenpflege bereitet, die sich liebevoll den Traditionen der Vorzeit zuwandte. Die Orkneyingasaga legt ein beredtes Zeugnis für diese Bestrebungen ab. Neben diesen historischen Überlieferungen liefen auch die legendarischen her: es war in jenen Zeiten oft schwer, zwischen beiden eine Unterscheidung zu machen. So kannte man dort auch die Sage der Loðbróksöhne, welche sogar ihre Spuren auf jenen Inseln hinterlassen haben sollten. Die Inschrift auf der Maeshowehügel gibt dafür einen merkwürdigen Beweis.

Wir haben keine Niederschriften, welche die Erinnerung an die Loðbróksage bewahrt haben. Es ist also nicht möglich, etwas über ihren Inhalt zu wissen. Aber wenn in der Mitte des 12. Jahrhunderts der Orkadenjarl Rǫgnvald in seinem Háttalykill diese Wikinger behandelt, so bekommen wir nicht den Eindruck, daß die Sage sich sonderlich entwickelt hätte. Die vornehmsten Helden sind Ragnar, Ivar, Bjǫrn und Sigurd; Agnar wird im Vorübergehen erwähnt. Der Inhalt dieser Strophen ist aber zu schablonenhaft, um daraus etwas Näheres zu erfahren.

Aber um 1150 ist die Sage in weiten Kreisen bekannt geworden. Als Ari in seiner Islendingabók seine Familie mit den Nachkommen Ragnars in Verbindung setzt, so beweist das, für das erste, daß die Kunde von diesen Helden bis nach Island gekommen ist; für das andere, daß sie eine hervorragende Bedeutung erlangt haben. Aber

wiewohl Ari uns beweist, daß die Sage von allgemein-skandinavischem Interesse geworden war, so lehrt uns seine kurze Erwähnung nichts von einer breitentfalteten volkstümlichen Sage; im Gegenteil: eine Notiz hat er aus einer Märtyrergeschichte geholt und der Name Ragnar beruht wohl auf einer gelehrten historisierenden Kombination.

Die Sage von den Loðbróksöhnen blühte aber noch an anderen Orten, wo Skandinavier in der Fremde weilten. Aus dem Reisebuch des isländischen Abtes Nikolaus erfahren wir, daß der Pilgerstraße nach Rom entlang die Erinnerung an die Helden der altnordischen Vorzeit in einer an bestimmte Örtlichkeiten geknüpften Sage lebte. Auch hier waren die Chroniken die dürftigen Quellen gewesen, aus denen man seine Kenntnis schöpfte, aber es war schon viel, daß man den skandinavischen Pilgern von den Heldentaten zu erzählen wußte, die ihre Vorfahren im fremden Lande verrichtet hatten. Nikolaus berichtet die Sage von Vifilsborg, welche auch in die Ragnarssaga aufgenommen wurde.

Ich bin zu dem Ergebnis gelangt, daß in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, namentlich in Südnorwegen die Ragnarssage sich besonderer Vorliebe erfreut hat. Auf den westlichen Inseln war sie zu einer großen Bedeutung gelangt, weil in ihr die Stifter der skandinavischen Herrschaft in England gefeiert wurden. So begreift man, daß Rǫgnvald in seinem Gedichte diese Helden unmittelbar nach den Nibelungen nennt. Diese waren die Helden der allgemein skandinavischen Vorzeit, die Loðbróksöhne aber sind die Helden der eigenen Vergangenheit. Die Verbindung des auf den Orkaden regierenden Geschlechtes mit der Gegend von Agder hat nun auch im südwestlichen Norwegen die Aufmerksamkeit auf die Loðbróksage gelenkt und da auch das Zeitalter der Pflege des alten Heldenideals in der Form eines ländereroberndn Wikingerführers günstig war, entstand hier erst die Möglichkeit für die breitere Entfaltung der Sage.

Also: die Sage fing hier an in der Form, die wir in den westlichen Kolonien gefunden haben. Außer dem Hauptpunkt der Erzählung, Ragnars Tod und Ivars Rache, wurden ganz im allgemeinen die Kriegszüge der Loðbróksöhne erwähnt. Auf diese Sage haben nun in Südnorwegen neue Einflüsse gewirkt und zu neuen Bildungen Anlaß gegeben. Erstens kam sie in noch engere Berührung mit der Nibelungensage; der Háttalykill rückte beide Sagen schon nahe aneinander; hier in der Gegend, wo die Nibelungensage von alters her blühte, suchte man die wenig gegliederte Ragnarssage mit aus jener anderen Sage entlehnten Motiven zu verquicken. Ich rechne zu den Neuerungen, welche schon früh stattgefunden haben, die Vorstellung, daß Ragnar in einer Schlangengrube mit äußerster Todesverachtung gestorben sein sollte und Ragnars Drachenkampf, um Thora zu gewinnen.

Auf die Phantasie jener Zeiten hat der Tod in der Schlangengrube mächtig gewirkt. Das Motiv, ins pathetische gesteigert, wurde der

Vorwurf eines Gedichtes, das in den Krákumál weiterlebt und in manchen Rückblicksgedichten nachgeahmt wurde. Die Krákumál sind, wie ich aus ihren literarischen Beziehungen gefolgert habe, kurz nach dem Háttalykill entstanden und von einem Dichter gemacht, der zu dem Kreise Rǫgnvalds gehört haben kann[1].

Die Pilgersagen, für welche im Heimatlande nun auch ein größeres Interesse wach wurde, was ebenfalls dem Einflusse Rǫgnvalds, der selber eine Jerusalemfahrt gemacht hatte, zugeschrieben werden darf, wurden zu einer einheitlichen Erzählung verarbeitet; so entstand die Sage von Vifilsborg und Luna. Ivar, der von Anfang an die vorherrschende Figur gewesen war, wurde auch der Held dieser Sage, wiewohl Bjǫrn oder Hasting das mit mehr Recht sein konnten. Das relativ hohe Alter in der Sagenentwicklung wird noch durch diesen Umstand dargetan, daß seine Gebrechlichkeit, welche durch den Namen Beinlaus angedeutet wird, noch nicht in der gewöhnlichen Weise ausgearbeitet ist. In der Ragnarssaga wird sogar eine Krankheit, welche ihn plötzlich befallen haben soll, als die Ursache genannt, daß er nicht handelnd in die Belagerung eingreift, sondern seinen Brüdern mit seinem Rat hilft. Die Sibiliasage hat auf eine ganz andere Weise den beinlosen Ivar zu verwenden gewußt.

Die erste Folge dieser Verbindungen war, daß man bestrebt war für die Loðbróksöhne mehr Heldentaten zu erfinden. Der Kampf vor Whitby, welchen man mit Rǫgnvald verbunden, aus der northumbrischen Geschichte beibehalten hatte, gab den Anlaß zu weiteren Sagenbildungen, indem man an die schwedische Stadt desselben Namens dachte und nun einen Kampf in Schonen stattfinden ließ. Das schwedische Lokal war in norwegischen Sagen außerdem sehr beliebt. Die Ragnarssaga kennt einen Zug von Ivar und seinen Brüdern nach Schweden um den König Eystein zu bekämpfen; Saxo erzählt von einem Kampf bei Whitby und einem anderen auf dem Wollfelde. Man sieht deutlich, wie die Sage hier freigestaltend zu verschiedenen Ausformungen gelangt ist.

Es scheint, daß die Überlieferung Ansätze zu märchenhaften Gebilden zu zeigen anfing. Die Þóraepisode hatte wohl ihr Vorbild in der Heldensage, nichts destoweniger war ein Kampf mit einem Drachen ein echtes Märchenabenteuer. Daneben hat sich die bei Saxo bewahrte Lathgertasage entwickelt, welche freilich auch noch jüngeren Datums sein kann. Die Kuh Sibilia in dem schwedischen Kriegszuge hat ihr Gegenstück in den Tieren, welche in der Hrólfssaga Kraka sich am Kampfe beteiligen und die Vorstellung, daß es eine Trollkuh war, mag durch das Kuhopfer auf der Insel Karmt veranlaßt worden sein. Aber typisch-romantisch ist nun die Erzählung, wie der beinlose Ivar die Zauberkraft des Ungeheuers vernichtet. Hier bricht das Motiv

[1] Vgl. meinen Aufsatz in Neophilologus über die Krákumál.

der körperlichen Gebrechlichkeit deutlich durch; es wird im weiteren Verlaufe der Sage noch zu anderen Kombinationen Anlaß geben.

Die Sage der Loðbróksöhne wurde in diesem Abschnitte ihrer Entwicklung in den Kreis mehrerer anderer Sagen bezogen, die in Südnorwegen lebten. Die Nibelungensage hat schon von Anfang an diese historische Heldensage an sich gezogen und nachdem einige Motive in die Ragnarssage übergegangen waren, wurde die Anziehungskraft noch stärker. Das innige Verhältnis dieser Heldenfiguren wurde bald, wie das gewöhnlich der Fall ist, durch ein Familienverhältnis ausgedrückt. Es hatte sich um die Figur Aslaugs eine kleine Sage gebildet, welche sie als Tochter von Sigurd und Brynhild betrachtete. Das weitverbreitete Motiv des Kindes, das auf dem hohen Meer ausgesetzt und so dem Schicksal überlassen wird, wurde auch an sie geknüpft. Unter den Söhnen Ragnars befand sich auch ein Sigurd, was auch mitgeholfen haben kann, daß die Aslaug als die Frau Ragnars aufgefaßt wurde.

Das war ein kühner Schritt, aber man muß zugeben, daß die Figur der Aslaug außerordentlich gut dazu paßte, Ragnar mit der Nibelungensage zu verbinden. Ein Märchen gab wieder den Stoff her für die Episode, welche sie zu Ragnars Frau machte. Sie kam als verlassenes Kind am norwegischen Strande angespült, wurde von armen Menschen aufgenommen und dort von Ragnar gefunden, nachdem er eine Probe angestellt hatte, daß sie eine ihm gebührende Frau war. Þóra, die nun einen frühen Tod sterben mußte, hatte Ragnar gesagt, nur diejenige zu heiraten, der ihre Kleider passen würden und dieser Probe, welche uns in mehreren Volkssagen begegnet, hatte Aslaug genügt. Natürlich wurde besonders Ivar mit ihr verbunden, da dieser ja der vornehmste Ragnarssohn war; aber ich glaube, daß die Erzählung des keuschen Beilagers erst später in die Sage gekommen ist. Vielleicht hat Sigurd erst durch diese Verbindung den Beinamen ormr i auga bekommen, da ja sein Großvater auch schlangäugig genannt wurde.

Von einer einheitlichen Sage ist noch immer nicht die Rede; es gab eine Reihe Erzählungen, welche von Ragnar und dessen Söhnen handelten; diese waren ganz verschiedenen Ursprungs und hatten die einen einen heldenmäßigen, die andern einen märchenhaften Charakter. Es gab auch Nebenfiguren, welche sich, wenn die Umstände es erlaubten, zu einer selbständigen Sage entwickeln konnten. Das war mit Agnar und Eirik der Fall. Die Überlieferung kannte gewiß nicht mehr als ihre Namen, falls diese überhaupt im Gedächtnis bewahrt geblieben waren. In der literarischen Saga finden wir nun Berührungen mit gleichnamigen Personen in anderen Sagas, mit dem Agnar der Hrólfssaga Kraka und mit Erik dem beredten in der von Saxo mitgeteilten Geschichte. Es läßt sich wohl nicht beweisen, welcher der entlehnende Teil gewesen ist, aber wenn wir erwägen,

daß diese Figuren in der Ragnarssaga von sekundärer Bedeutung sind und ihre Erzählung erst später ausgebildet zu sein scheint und daß dagegen in den anderen Sagas diese Personen leichter erklärt werden können, so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß sie aus jenen Sagen in die Ragnarssage übergegangen sind.

In der Hrólfssaga Kraka ist Agnar eine Nebenfigur. Seine Rolle ist eine sehr geringe und gerade wie in der Ragnarssaga ist sein Tod der Hauptpunkt seiner Sage. Wenn von ihm erzählt wird, daß er lachend starb, scheint das eine Nachahmung von Ragnars Tod; wenn er der Sohn einer northumbrischen Mutter genannt wird, stimmt das wieder zu dem Schauplatz der Taten der Ragnarssöhne. Ist der Ansatz zu einer Agnarsage vielleicht in die Hrólfssaga Kraka geraten?

Der Einfluß der Eirikssaga ins malspaka war viel stärker. Sie hat an mehreren Stellen die Ragnarssaga geändert. Einmal hat sie die Figur Eiriks, wo nicht in die Sage gebracht, so doch schärfer ausgeprägt. Ihm war wohl keine hervorragende Rolle beizulegen, aber einen Kriegszug nach Schweden ließ sich wohl zusammendichten. Zweitens stammt das Stiefmutterverhältnis dorther; die Liebe Aslaugs für Eirik und Agnar ist also ein neues Motiv. Hiermit hängt zusammen, daß Ivars schwedischer Zug an die zweite Stelle gerückt und zu einem Racheakt geprägt wurde. Der unursprüngliche Charakter dieser Episode wird daraus ersichtlich, daß die beiden Brüder Eirik und Agnar wider den Willen ihres Vaters Ragnar um die schwedische Königstochter werben.

Nachdem die Saga so weit gelangt ist, fängt auch die schriftliche Überlieferung an, denn so ist die Form ungefähr, welcher wir in dem Ragnarssonaþátt begegnen. Aber das war natürlich nicht die einzige Form, die sich ausgebildet hatte. Die Vorgeschichte kannte die Werbung Krákas mittels der Kleider Þóras; daneben hat aber auch die Vorstellung bestanden, in der das Märchen der klugen Bauerntochter verwertet worden war. Im Laufe der Zeit sind diese beiden parallelen Erzählungen sogar zusammen geschmolzen, wie das aus der Ragnarssaga ersichtlich ist.

Auch andere Momente der Sage können betont werden. Saxo erzählt von den verständigen Ratschlägen, die der junge Ragnar gibt; man wird an den beredten Erik gemahnt und es ist wohl möglich, daß die norwegische Sage diese Szene gekannt hat. Die literarische Überlieferung auf Island hat sie aber nicht in ihre Darstellung aufgenommen. Wann die Figuren von Ubbo und Hvidserk sich entwickelt haben, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; erst Saxo erwähnt ihre Geschichte ausführlich, die isländische Tradition schweigt ganz, wie bei Ubbi, oder gleitet über die Sage hinweg, wie bei Hvidserk. Aber jedenfalls ist um die Wende des 13. Jahrhunderts eine breite, lose zusammenhängende Masse von Erzählungen um die Ragnarssöhne entstanden.

Danebenher geht eine poetische Tradition, welche bestrebt war, so viel wie möglich Data an diese Heldenfiguren zu verknüpfen. Es wird sogar die Geschichte des 12. Jahrhunderts geplündert, um Namen von berühmten Kampfplätzen zu bekommen. Das Rückblicksgedicht wurde mehrere Male umgearbeitet und im Laufe der Jahre erweitert. Es wurde auch ein Gegenstück gedichtet, in dem die Mutter der Helden ihre gefallenen Söhne beweint und der Name Krákumál, sowie möglicherweise einige Kampfstrophen sind auf das alte Ragnarsgedicht übergegangen. Wie beliebt diese Dichtart gewesen ist, ersieht man daraus, daß Saxo ein anderes gekannt hat als das uns überlieferte und ebenfalls aus den zahlreichen Nachbildungen[1].

Die Sagenentwicklung in Südnorwegen könnte ich also mit Recht fieberhaft nennen; sie hat in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, unaufhörlich neue Motive aufgenommen, wurde von verschiedenen Seiten her umgemodelt und erweitert, alles äußerst planlos und willkürlich. Das Resultat war eine Masse unverschmolzener Erzählungen, wie sie uns z. B. in der Darstellung Saxos entgegentritt. Es haben wohl noch mehr solche Geschichten bestanden, die aber der Zufall uns nicht aufbewahrt hat.

Die isländische Sagatradition zeigt wieder deutlich ihre Meisterschaft in der Weise, wie sie diese Stoffmasse behandelt. Sie hat zu wählen gewußt und dadurch Erzählungen, die zu weit auf Nebenpfade führten, beseitigt. Die ausführlichere Hvidserkgeschichte, welche bei Saxo den Umfang eines ganzen Þátt hat, ist nur in einer kurzen Notiz memoriert. Typisch isländisch dagegen ist, daß das Kapitel, das von dem trémaðr auf Samsø handelt und alte Volkssage zu enthalten scheint, wegen ihres dokumentären Werts beibehalten wurde, wiewohl es der Einheitlichkeit der Saga Abbruch tut.

Die Wahl hätte gewiß weit strenger sein können, aber man muß von einem Sagaschreiber nicht fordern, daß er seinen Stoff der Einheit der Handlung halber ihrer packendsten Motive berauben soll. Die Hvitabœrgeschichte paßt nicht schön in das Ganze, aber die Zauberkälber konnte er sich doch nicht entgehen lassen. Der Sagaschreiber hat es aber verstanden, die Stoffmasse so zu ordnen, daß eine fortlaufende Geschichte entstand, welche wohl keinen inneren Zusammenhang hatte, aber jedenfalls regelmäßig fortschritt. Das sinnlose hin und her von Saxo kann uns beweisen, wie ausgezeichnet die isländische Sage aufgebaut war. Und in einem Abenteuerroman darf man nicht mehr als eben Abenteuer erwarten.

Dennoch haben isländische Künstler versucht, den Stoff noch einheitlicher zu gestalten. Es war die Figur Aslaugs, welche sie dazu anlockte. Der Unterschied zwischen dem Þátt und der Saga kann man im großen ganzen durch dieses Bestreben erklären. Sie wird durch eine besonders dazu ersonnene Szene als die Tochter des berühmten

[1] S. Neophilologus.

)rachentöters erkannt; daß der Sagaschreiber es sich damit leicht nachte, indem er die sprechenden Vögel aus der Nibelungensage über-ahm, darf man ihm nicht übel nehmen. Ich rechne zu dieser Um-ildung auch die vorhergehende Werbung Ragnars um die schwedische Königstochter, als deren Folge der Kriegszug seiner Söhne als wohl-erechtigt erscheint. Es kann die Szene, worin Aslaug ihre eigenen Söhne zur Rache auffordert, noch kräftiger ausgeprägt worden sein.

Wenn man die Saga liest, bekommt man den Eindruck, daß Aslaug die treibende Kraft ist, welche von Anfang an, sogar als sie noch das einfache Mädchen Kraka ist, über die Umstände zu herrschen weiß. Sie wartet den günstigen Augenblick ab, um ihrem Manne ihre hohe Abstammung zu offenbaren, sodaß er ganz beschämt dasteht; sie treibt ihre Söhne zu der Rache für Agnar und Eirik; sie begleitet schließlich als eine kriegerische Jungfrau das kämpfende Heer. So wie das Ragnarlied zu einer Krákumál wurde, hätte die Ragnarssaga zu einer Aslaugarsaga auswachsen können. Wenn man ins Auge faßt, wie winzig der Anfang der Aslaugfigur war: ein fast sagenloses Binde-glied zwischen der Nibelungen- und Ragnarssaga und dann daneben die spätere Saga betrachtet, in der sie und sie allein einen wahrhaften Charakter zeigt, so muß man wieder die Kunst jener Menschen be-wundern, welche das zu Stande gebracht haben.

2. Die Sage von Hadding.

Wir sind also zu dem Ergebnis gelangt, daß mehrere Wikinger-führer während der Chroniküberlieferung enger mit einander ver-knüpft, sogar in ein Familienverhältnis gebracht wurden, daß jedoch im weiteren Verlaufe der Sagenentwicklung nur einige Figuren zu den Trägern der Handlung wurden.

Einige verschwinden ganz aus der Sage, andere werden zu bloßen Namen, mit denen keine Sage verbunden war. So fällt Halfdan, der doch in der Geschichte eine bedeutende Rolle hatte, ganz fort; Bjǫrn aber hat in der Ragnarssaga nicht mehr zu tun als seinen Bruder Ivar zu begleiten und seine Stelle wurde sogar von diesem in der Erzählung von der Eroberung Lunas eingenommen. Ubbo hatte ein anderes Schicksal. Er war in der alten Sage der Loðbróksöhne eine überflüssige Figur, wurde nun aber in den Sagenkreis der Brávalla-schlacht mit einbezogen und erhielt dort einen ehrenvollen Platz. Auch scheint er der Held einer selbständigen Erzählung geworden zu sein, aus der Saxo die von ihm mitgeteilte Geschichte geholt hat. An diese Sage wurde auch meines Erachtens eine Erinnerung in Saxos zweitem Buche bewahrt, denn wiewohl die Personen hier andere Namen haben, das Verhalten Ubbos, der von Frothos Schwester Ulwilda dazu ver-führt wird Dänemark an sich zu reißen, seinem Schwager Frotho gegenüber ist im großen ganzen dasselbe wie die feindselige Gesinnung des Ragnarssohns Ubbo, der von seinem Großvater Hesbernus zur Unbotmäßigkeit gegen seinen Vater gereizt wird.

In der fränkischen Überlieferung war Hasting die zentrale Figu der Wikingerzeit geworden[1]. Er war der pädagogus des berühmte Bjǫrn jarnsiða und während dieser immer sein Zögling zu bleibe scheint, vollführt Hasting die ruhmreichsten Taten. Es befremde deshalb, daß er, da Bjǫrn in den Kreis der Ragnarssöhne gezoge wurde, nicht auch Aufnahme fand, wiewohl seine Großtat, die Er oberung Lunas, dort wohl erzählt wurde. Sogar die von ihm gebrauchte List der Scheinbegräbnis blieb unberücksichtigt und eine neue Sage heftete sich an den Kampf Ivars um Luna.

Wie schon öfters bemerkt, erzählt Saxo diese List zweimal vo Frotho I. in seinem zweiten Buch, einmal bei der Belagerung vo Palteskia, das andere Mal vor London. Die Übereinstimmung de Namen Luna (vielleicht Lunaborg) und Lundunaborg ist so groß, da man wohl annehmen darf, daß hinter der Sage von Frotho die Ge schichte von Hasting steckt. Es wäre also zu erwägen, ob Hasting nich unter anderen Vermummungen in der skandinavischen Sage fortlebt

Die fränkische Sage hat die Figuren von Hasting und Gormon mit einander verwechselt; wir können also erwarten, daß in de Gormondsage Motive vorkommen, welche auch in einer Hastingsag gestanden haben konnten. Bekannt ist die List der feuertragende Sperlinge, mittels der Gormond die Stadt Cirencestre erobert habe soll. Das ist ein weitverbreitetes Motiv in mittelalterlichen Sagen. I Nestors Chronik finden wir es in der Beschreibung von Olgas Zu gegen die Drevlianer; Saxo teilt es in der Haddingssage mit, Snor erwähnt es als eine der Listen, die Harald der Gestrenge auf seine sizilianischen Expedition anwandte[2]. Nun ist dieses ein Motiv, da nicht aus dem wirklichen Kriegsleben abgeleitet werden kann, den es ist unmöglich auf diese Weise brennende Stoffe in eine Stadt hinein tragen zu lassen. Das Motiv lebt also nur in der Literatur und wi dürfen schließen, daß es aus der einen Quelle in die andere übertrage wurde. Da es ja schon in Galfrids Buch vorkommt, der es wohl au einer klassischen Sage entlehnt haben wird[3], hat es die skandina vische Überlieferung daher mittelbar oder unmittelbar aufgenommen

[1] Vgl. meinen Aufsatz im Arkiv för nordisk Filologi.

[2] Vgl. Storm, Kritiske Bidrag S. 195 und Hermann Die Heldensagen usw II, 93.

[3] Ich glaube deshalb an ein klassisches Vorbild, weil hinter der List die Er innerung an eine magische oder kultische Handlung zu stecken scheint. De Bischof Hippolytus schrieb ungefähr 230 eine „Widerlegung aller Sekten", wori er als eine Gauklerlist der Magier beschreibt, wie sie einem Vogel Werg an di Füße binden, es entzünden und darauf den Vogel fliegen lassen, der nun ein feurige Bahn durch die Luft beschreibt (K. H. E. de Jong, De Magie bij d Grieken en Romeinen S. 181). Man kann auch den römischen Brauch vergleiche alljährlich beim Feste der Ceres Füchse mit brennenden Fackeln an den Schwä zen in das Korn laufen zu lassen, einen Brauch, den auch die Juden gekann zu haben scheinen (vgl. Richter XV, 4). Diese Geschichte, welche schon in

Es ist also wahrscheinlich, daß die Haddingssage, welche Saxo uns mitteilt, dieses Motiv der Gormondsage entlehnt hat. Das Verhältnis ist aber wohl einfach so: in dem Hadding der nordischen Sage lebt der Hasting der Geschichte weiter. Das hatte Storm schon längst eingesehen[1] und damit die richtige Erkenntnis der Haddingssage angebahnt.

Die Sage, welche Saxo von Hadding mitteilt, ist sehr verwirrt. Sie ist aus mehreren Schichten zusammengesetzt und enthält Motive der Götter- sowohl als der Heldensage. Ich werde hier nur in großen Zügen meine Auffassung dieser Überlieferung angeben können.

Der Name Hadding, den der Held in der nordischen Sage führt, geht auf den in den Chroniken vorkommenden Namen Hasting zurück. Ob er aus Hástein entstellt wurde, oder eine Nebenform von Alstignus war, immerhin liegt die Form Hadding dem Namen Hasting am nächsten. Nun tritt aber in der altnordischen Literatur der Name noch einige Male auf. Die Stellen sind:

1. In der Prosa nach Helgakviða Hundingsbana II wird dem wiedergeborenen Helgi der Zuname Haddingjaskati beigelegt.
2. In Str. 22 der Guðrunarkviða II wird unter den Zaubermitteln, die in den óminnisveigr hineingetan werden, das „lands Haddingja ax oskorit“ erwähnt.
3. Eine interpolierte Strophe in Hyndluljóð (Str. 23) nennt unter den Söhnen Arngrims auch „tveir Haddingjar“.

Die zweite Stelle hat Anlaß zu sehr wilden Kombinationen gegeben. Man hat das „land Haddingja“ als das Totenreich aufgefaßt und damit die Sage von Haddings Hinabsteigen in die Unterwelt verbunden. Also würde die Haddingssage diesen Zug schon in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts enthalten haben[2]. Das ist aber durchaus unwahrscheinlich, weil die Entwicklung der Hastingsage in den fränkischen Chroniken erst beträchtlich später anfängt und ebensowenig als in der Ragnarssage, darf man annehmen, daß im Norden ganz von selbst eine Hastingsage entstanden sei. Es macht nichts aus, daß das Eddagedicht vielleicht ein Jahrhundert später angesetzt werden kann[3], denn auch die Grenze des 10. und 11. Jahrhunderts ist eine viel zu frühe Zeit. Die Kombination wird aber ganz hinfällig durch die geniale Lösung, welche S. Bugge von dieser Stelle gegeben hat[4], der den ganzen Passus als eine skaldische Umschreibung der órminnisǫl

klassischen Altertum als bloße Sage behandelt wurde (vgl. Babrios 11. Fabel und Ovid, Fasti IV, 680f.), ist in der späteren Volksliteratur in der Form eines Schwankes sehr beliebt geworden (vgl. Wesselski, Märchen des Mittelalters Nr. 59 und J. Bolte ZdVV XXVII, 135—141).

[1] Vgl. Kritiske Bidrag S. 63ff.

[2] So z. B. Herrmann II, 102.

[3] Vgl. R. C. Boer, Die Edda II, 279.

[4] Vgl. M. Olsen, Arkiv 26, 339ff.

auffaßt und die Formel „Haddingja lands ax oskorit“ als „die ungeschnittenen Ähren des Landes der Seekönige“ d. h. als „Tang“ erklärt. Also sind die Haddingjar ein Name für Seekönige, für Wikinger und auf befriedigende Weise wird nun auch erklärt, daß hier eine Pluralform Haddingja steht, welche doch wohl schwerlich mit einer Deutung durch den Heldennamen Hadding zu vereinbaren ist. Hiermit stimmt ganz die Umschreibung Haddingja val für Krieger in dem Háleygjatal überein, das der Dichter Eyvind skaldaspillir um 98[illegible] abgefaßt hat.

Haddingjar war also in dieser Zeit ein Name für Wikinger und die beiden anderen oben angeführten Stellen dürften wohl ebenfalls auf diese Bedeutung zurückgehen. Dieser Name hat nun wohl anfänglich gar nichts mit Hasting zu schaffen. Wie man dazu gekommen ist, diese Wikinger so anzudeuten, läßt sich nicht so leicht bestimmen. Aber ich bringe damit in Zusammenhang, daß in früher Zeit in Hallingdal ein Geschlecht von Häuptlingen gelebt hat, welche ebenfalls die Haddingjar genannt wurden[1]. Ob hiermit das wandalische Geschlecht der (H)azdingi[2] zu verbinden ist, lasse ich dahingestellt. Nur möchte ich den von Grimm geäußerten Gedanken[3], daß Hadding ursprünglich den Krieger mit langwallendem Haar bedeutete, wieder aufnehmen: so wäre das Wort eigentlich ein Appellativum, das zum Eigennamen wurde, wie das auch mit dem Worte vikingr geschehen ist. Es liegt auf der Hand, daß die Umänderung des Namens Hasting durch diese allgemeine Bezeichnung für Krieger veranlaßt werden konnte.

Wenden wir uns nun wieder der Darstellung von Saxo zu. In der von ihm aufbewahrten Sage wird der Held in ein enges Verhältnis zu dem Kriegsgotte Odin gebracht, indem dieser ihm zu wiederholten Malen seine Hilfe gewährt und Hadding schließlich durch Erhängen sich diesem Gotte weiht. Daneben steht er im Anfang der Erzählung in Beziehung zu den Riesen. Olrik hat diese Sage ganz aus dem Gegensatz Riesenglauben zu Asenglauben heraus verstanden und Herrmann, der ihm, wie fast immer, auch in dieser Auffassung folgt, bezeichnet die Haddingssage sogar als „eine Dichtung über ein religiöses Problem“[4]. Mir scheint es doch wohl zu gewagt, diesen Gedanken in die Sage hineinzulegen. Es ist schon fraglich, ob man von einem Riesenglauben reden könne, welcher sich mit dem Glauben an die Götter vergleichen ließe. Es ist wohl wahr, daß in dieser Zeit des Verfalls des alten heidnischen Glaubens Aberglaube aller Art empor wucherte, aber das wird man doch in jenen Zeiten wohl nicht als eine „Verehrung der Riesen“ empfunden haben[5]. Zudem würde diese Be

[1] Vgl. Koht, Innhogg og Utsyn S. 17 und Storm, Monuments Historica Norvegiae S. 82: vallis Haddingorum.

[2] Jordanes XXII, 113ff.

[3] Deutsche Mythologie I, 284.

[4] Herrmann II, 114.

[5] Ibidem S. 105.

rbeitung der Haddingssage, die sicherlich einen Endpunkt der Sagenntwicklung schon durch ihre zielbewußte Durchführung einer leitenen Idee darstellt, sehr hoch hinaufgerückt werden, was mit den allemeinen literargeschichtlichen Ergebnissen im Widerspruch stände. m Lichte der von mir gezeigten Entwicklung der Ragnarssage erheint es mir unmöglich, die Ausbildung der Haddingssage in eine rühere Zeit als das 12. Jahrhundert anzusetzen. Aber damals bestand ieses religiöse Problem nicht mehr!

Um diesen tiefen Sinn aus der Sage zu erschließen, hat man auch lem Inhalte wohl einige Gewalt antun müssen. Der Held wird bei Riesen erzogen, wie das in den jüngeren fornaldarsagas ein sehr beiebtes Motiv geworden ist[1] und später erfährt er auf vielerlei Weisen)dins Beistand; aber das ist doch alles der gewöhnliche Dekor solcher Erzählungen. Darf man daraus schließen, daß Hadding sich allmähich von den Riesen abgewandt und den Göttern zugeneigt habe? Hadding bezwingt einen Riesen, welcher der Königstochter Regnild nachstellt, wieder ein ins unendliche wiederholtes Motiv; trotzdem)ringt Hermann es in Verbindung mit dem Opfer, das Hadding kurz uvor dem Gotte Freyr dargebracht hatte, denn nun habe die Feindschaft der Götter aufgehört und ließen sie ihn in dem Kampfe mit lem Riesen siegen. Wie aber verträgt es sich mit einer in dem von Olrik angenommenen Sinne abgefaßten Sage, wo Götter gegenüber Riesen stehen sollen, daß Hadding durch die Erlegung eines Meerngeheuers die Rache der Riesen auf sich lädt und von diesen verflucht wird, daß er aber nachher durch ein Opfer an Freyr die erzürnten Mächte versöhnt? Der Groll der Riesen müßte ihn doch wohl die Gunst der Götter versichert haben.

Nun bekommt Hadding schon im Anfang seiner Laufbahn, als er noch Beziehungen zu den Riesen unterhält, die Hilfe Odins, denn dieser, als einäugiger Greis vermummt, verband ihn durch ein fostbroeðralag mit einem Wikinger, namens Liserus[2]. Nun verschwindet dieser Liserus, mitsamt dem zu gleicher Zeit dort erwähnten kurländischen König Lokerus, spurlos aus der Sage, ohne auch nur etwas ausgerichtet zu haben; es ist doch deutlich, daß in einer so nachlässig geschriebenen Erzählung eine Folgerichtigkeit, wie Olriks Auffassung voraussetzt, undenkbar ist.

Ich bin deshalb der Überzeugung, daß die Haddingsage ein ganz gewöhnlicher Abenteuerroman ist, der sich in derselben Zeit ausbildete,

[1] Siehe Herrmann, z. a. S. S. 98.

[2] Wie Herrmann II, 92 behaupten kann, daß er nicht in den ersten Zeiten seines Jünglingsalters, sondern erst später Blutsbrüderschaft mit diesem Wiking schließt, ist mir ein Rätsel. Das wird von ihm noch überdies so gedeutet: „er unternimmt nun seine Züge in Gemeinschaft mit anderen Häuptlingen" und das wird wieder mit dem Umstande aus Hastings Geschichte in Verbindung gebracht, daß sich dieser erst ziemlich spät anderen Wikingerheeren angeschlossen haben soll. Das ist eine durchaus haltlose Kombination.

als sich die übrigen Wikingersagas entwickelten. Sie hatte einen ebenso lose aneinander gereihten Charakter wie diese; das ergibt sich noch aus dem Umstande, daß einige Motive sogar in die Sage von Frotho I. hineingeraten sind. Es nimmt auch kein Wunder, daß die verschiedenartigsten Elemente hier zusammen stehen. Es finden sich namentlich mehrere Motive aus der Göttersage, welche aber wohl erst von Saxo mit dieser Geschichte verbunden wurden, wie er auch die Sage von Odin und Mitodin dazwischen geschoben hat. Die Ursache ist wohl darin zu suchen, daß er die Haddingssage so früh in seine dänischen Geschichte voranschob. Das hängt wieder damit zusammen, daß er die Haddingssage an die Sage von Frotho I. kettete denn dieser Friðfróði gehört zu dem mythischen Zeitalter. Längst hat man bemerkt, daß in Saxos Darstellung die Geschichte eines anderen Fróði damit verknüpft worden ist; dieser war eine geschichtliche Figur, ein Wiking der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts in Irland gekämpft und dort Dyflinn besetzt haben sollte[1]. Es ist leicht begreiflich, daß man später die Taten Haddings und Fróðis mit einander in Verbindung gebracht hat und nach der Identifizierung dieses Wikings Fróði mit dem mythischen Frið-Fróði war es notwendig die ganze Geschichte hoch hinaufzurücken.

Die Aufnahme von Beziehungen zu der Götterwelt hängt mithin mit der Stellung, die die Haddingssage in der Arbeit Saxos einnimmt zusammen. Es ist wohl möglich, daß in seiner Kombination das Freysopfer sich hier angeschlossen hat. Auch hatte die Haddingssage wohl schon eher fremde Elemente an sich gezogen; die Erzählung, wie Odin die keilförmige Schlachtordnung lehrt, ist ein Motiv aus der Sage von Harald Kampfzahn. Den Abstieg in das Unsterblichkeitsland betrachte ich ebenfalls als ein nicht zu der Haddingssage gehörendes Motiv, denn da jede Beziehung Haddings zu der Unterwelt abzulehnen ist, fällt auch der Grund zu der Verknüpfung einer solchen Reise mit dieser Sagenfigur fort. Auch macht diese Erzählung ganz nicht den Eindruck aus heidnischem Geiste heraus geschaffen zu sein es ist wohl eine Nachahmung christlicher Visionen. Die Vorstellung von einem úðáinsakr, welche wohl unter dem Einfluß klassischer Erzählungen von den Hyperboräern entstanden ist, kann auch schwerlich so früh angesetzt werden, daß sie mit einer Verteidigung des Götterglaubens in Einklang zu bringen ist; vielmehr scheint sie in den späteren Sagas zu den geliebten Heldentaten geworden zu sein denn auch von Eirikr hinn viðförli wird berichtet, daß er dieses Land gefunden habe[2].

Anders wieder sind die Beziehungen zwischen ein paar Episoden der Haddingssage und Mythen von Njord zu erklären. Ich meine die folgenden:

[1] Herrmann II, 130. Vgl. Heimskringla 63.

[2] In der Halfdanssaga Eysteinssonar FAS III, 519.

1. die Wahl des Gatten durch ein Merkmal an den Beinen (Skaði sucht den schönsten Fuß heraus in der Hoffnung Balder zu gewinnen, Regnild sucht das Bein mit dem vernarbten Ringe);
2. das Gespräch zwischen Njord und Skaði, wo sie am liebsten wohnen möchten, im Gebirge oder am Strande.

Ich stimme Kaarle Krohn[1] unbedingt zu, daß diese Sagen erst später an die Göttermythe geknüpft wurden und also aus der Heldensage übernommen sind. Die Gattenwahl, nebenbei gesagt ein sehr häufiges Märchenmotiv, kann zu der Haddingssage gehört haben; das Gespräch über den Wohnort ist so lose mit dieser Sage verbunden, daß man dasselbe nicht mit Sicherheit behaupten kann. Für die Beeinflussung der Njordsage durch die Haddingssage ist von Bedeutung, daß dieser Gott im westlichen Norwegen, namentlich in Roga- und Hordaland verehrt wurde[2]; dort wird sich also auch die Sage von Hadding entwickelt haben.

Dasselbe wird durch den nahen Zusammenhang mit den Sagen von Qrvar Odd und Ragnar wahrscheinlich gemacht. Auf das Verhältnis der Haddings- und der Qrvar-Oddssage, welche ursprünglich norwegischer Herkunft ist[3], möchte ich, da es mich zu weit führen würde, nicht tiefer eingehen[4]; nur bemerke ich, daß die große Übereinstimmung in verschiedenen Sagenzügen sich leichter erklären läßt durch die Annahme, daß sich diese Erzählungen in denselben Gegenden Norwegens gebildet und dort einander beeinflußt haben, als durch eine spätere literarische Wechselwirkung in der isländischen Überlieferungsperiode.

Auch mit der Ragnarssage gibt es Berührungen. Es wird von Hadding erzählt, daß er im Kampfe mit Asmund eine Wunde am Beine empfängt, die ihn zeitlebens lähmt. Das läßt sich mit der Gebrechlichkeit Ivars vergleichen. Dieser schießt in dem Kampfe mit der Kuh Sibilia mit einem gewaltigen, aus einem ganzen Baume angefertigten Bogen; in der Haddingssage schießt Odin selber mit einem riesenhaften Bogen zehn Pfeile zugleich auf die Feinde. In der Frothosage erzählt Saxo, daß dieser von seiner Schwester Ulwilda einen Rock bekommt, den Eisen nicht durchschneiden kann. Das finden wir in der Qrvar-Oddssaga, wo der Held von der Königstochter Qlvǫr ein unverletzbar machendes Hemd bekommt, aber das Vorbild für beide Sagen wird wohl in der Geschichte von dem Hemde zu suchen sein, das Aslaug dem Ragnar gibt und das auch wirklich in der Erzählung von Ragnars Tod in der Schlangengrube eine Rolle spielt[5].

[1] Skandinavisk Mytologi S. 178—181.
[2] Munsch-Olsen, Norrøne Gude-og Heltesagn S. 243.
[3] Siehe Boer Leidener-Ausgabe S. XXXVIIf.
[4] Siehe Herrmann II, 112ff.
[5] Übrigens wird natürlich dieses bekannte Motiv in vielen Sagas gefunden; siehe die Beispiele aus Saxo bei Herrmann II, 315, weiter in vielen fornaldarsagas

Ganz deutlich ist die nahe Verwandtschaft der beiden Sagas i der Strophe, welche in einer abweichenden, im 17. Jahrhundert noc auf Island bekannten Fassung der Haddingssaga der sterbende Hel sagt: „Sehen kann ich Fjǫlnirs Mädchen, euch hat mir Odin gesandt gerne möchte ich euch nach Wingolf folgen und mit den Einherjer Bier trinken“[1]. Ich wage es nicht, daraus mit so großer Sicherheit al Herrmann das tut[2], zu schließen, daß in dieser Saga, wie in jener Saxos der Held eines freiwilligen Todes starb; eher möchte ich die fremd Geschichte des in die Bierkufe gefallenen Hundings, welche an ein von Fjǫlnir erzählte Sage gemahnt, auf ein Mißverständnis skaldische Kenninger zurückführen.

Wie wohl in Einzelheiten dem Gang der Überlieferung nicht s genau gefolgt werden kann, da sie nicht in so vielen und unter einande so stark abweichenden Fassungen wie die Ragnarssage bewahrt ge blieben ist, so ist aus dem hier angeführten schon auf eine gleichartig Entwicklung zu schließen. Der Anfang ist in Chronikberichten z suchen, welche in den Wikingerkolonien Englands zu neuen Kom binationen Anlaß gaben; die Verbindung mit der Gormondsage is dort entstanden und hier werden auch andere z. T. irische Einflüss eingewirkt haben. Später gelangte die Sage nach Südnorwegen un wurde hier, in engem Zusammenleben mit anderen Erzählungen des selben Anschauungskreises zu einem großen Komplex verschieden artiger Abenteuer ausgedehnt. Die Verschmelzung mit einer Ge schichte von einem Fróði, der in Irland tätig gewesen war, hat neue Stoff hinzugeführt; aber das gab Saxo wieder Veranlassung die Stoff masse zu trennen, indem er diesen Fróði dem mythischen Frið-Fróð gleichstellte und auf diesen einen Teil der Ereignisse übertrug. Ein deutliche Sprache redet die Tatsache, daß sowohl Frotho als Haddin einen Kampf mit einem gewissen Handvanus zu bestehen haben.

Die große Menge von Wikingerfahrten und Kriegslisten, die wi hier beisammen finden, beweist eine gleichartige, unübersehbare Füll kurzer Erzählungen, welche auch in der von Saxo benützten Ragnars sage zu finden waren. Es ist von großer Bedeutung, daß diese Sag gerade für den schottischen und irischen Schauplatz ein großes In teresse kundgibt; das paßt zu einem Sagenkern, in dem der irisch Fróði der Träger der Handlung war und das weist auch darauf hin daß sich diese Sage in denselben Gegenden entwickelt hat wie di Ragnarssage. Der Umstand, daß Fróði mit einem gewissen Melbricus Statthalter von Schottland, kämpft und daß Ragnar einen irische König, namens Melbricus, besiegt, beweist zur Genüge, wie sehr dies Sagen zu demselben Kreis von Überlieferungen gehören.

---

z. B. die Gǫngu-Hrólfssaga, die Egilssaga ok Asmundar, die þorsteinssag Bœjarmagns. Man wird auch im wirklichen Leben an solche Zauberhemde ge glaubt haben, siehe z. B. die Stellen in der Sverrissaga (Flat II, 576).

[1] F. Magnússon, Priscae veterum Borealium mythologiae lexicon s. v Vingolf S. 557. [2] Z. a. S. Seite 106.

3. Allgemeine Betrachtungen.

Die beiden Sagas gehören zu einer Gruppe isländischer Erzählungen, die man die Wikingersaga nennen kann. Den Reichtum an Abenteuern und die Vorliebe für romantische Liebesgeschichten hat sie mit der Fornaldarsaga gemein; sie bildet aber eine eigene Gruppe für sich in so weit sie besonders das Wikingerleben schildert. Sie ist von solchen Sagas das beste Beispiel, weil in ihr sogar die aus der Geschichte berühmten Figuren der Wikingerzeit eine Rolle spielen.

Für diese Sagen waren die skandinavischen Ansiedelungen in England von großer Bedeutung. Hier lebten die Nordleute mit der englischen Bevölkerung zusammen; sie wurden durch die Sagen und die Literatur ihrer Umgebung beeinflußt und zudem lebt bei ihnen stärker als irgendwo sonst in den skandinavischen Ländern die Erinnerung an die berühmten Wikinger, welche einmal das fremde Volk bezwungen hatten. Auch führt in den Kolonialgebieten die alte Volkstradition oft ein zäheres Leben als in dem Mutterlande; wenn man von der Heimat losgelöst wird, erkennt man am besten ihren Wert.

Seit Sophus Bugge hat man, der eine mit größerer Zuversicht als der andere, die westlichen Inseln als einen für die Sagenpflege ersprießlichen Boden betrachtet. Neben den Literaturwerken, welche die Überlieferung als dort entstanden bezeichnet, hat man auch von anderen dasselbe vorausgesetzt. Es mag im Anfang übertrieben worden sein, jedenfalls wurden die Augen geöffnet für die Bedeutung, welche diese Gegende für die skandinavische Sagenbildung hatten. Und als man die englischen Chroniken daraufhin durchlas, so ergab es sich, daß auch hier manche Erinnerungen an eine nordische Sage enthalten waren; Deutschbein in seinem Buche „Studien zur Sagengeschichte Englands“ hat davon interessante Beispiele angeführt[1].

In Northumbrien lebten, wie ich aus den Überlieferungen geschlossen habe, zweierlei Sagen nebeneinander: es gab eine Tradition der einheimischen Bevölkerung, welche sich auf englischen Standpunkt stellte; es gab auch eine skandinavische. In der Beurteilung früherer Ereignisse konnten sie einander ziemlich schroff gegenüber stehen; es konnten sich aber auch Mischformen entwickeln, in denen die Gegensätze miteinander ausgeglichen wurden. Eine fortlaufende mündliche Tradition, anfangend im 9. Jahrhundert, als die Wikinger ihre Taten verübten, darf man nicht erwarten: erst im 11. Jahrhundert

[1] Die Existenz nordischer Sagen in den englischen Wikingerkolonien wird heute wohl allgemein angenommen. Sogar F. Jónsson hat in seiner Schrift „Norskislandske Kultur- og sprogforhold“ S. 135 erklärt, daß dies richtig sein kann. Bei der Beurteilung dieser Sache kommen auch die Fälle in Betracht, wo gewisse Stoffe bei Lateinern in Britannien und in der mittelenglischen und altfranzösischen Literatur auf nordische den fornaldarsagas nahestehende Dichtungen zurückgehen, von denen Neckel einige Beispiele nennt in Hoops' Realexikon IV, 70—71.

entsteht durch den Triumph der dänischen Macht in England unte Knut dem Großen eine Wiederbelebung des Wikingerzeitalters i der Sage.

Ich betrachte demnach diese Sage als eine Gelehrtentradition welche besonders in den Klöstern erfunden und gepflegt wurde. Si lebte in Chroniken und Klosterannalen, wurde von Mönchen nieder geschrieben und weitergegeben. Man lese die Praefatio des Abte Abbo von Fleury vor seiner Vita Sancti Eadmundi oder man be trachte, wie die Gormondsage ausgebildet wurde und man wird di Bedeutung dieser klösterlichen Tradition zugeben müssen. Natürlic sind echte Volkssagen in diese halbhistorischen Erzählungen geflosse und zuweilen ging auch ein Sprößling gelehrter Spekulation in di Volkstradition über, aber eine fortwährende, sich langsam aus dehnende und entwickelnde Volkssage hat nicht bestanden.

Das gilt für diese Zeit der Überlieferung in England, das gilt abe für den weiteren Verlauf der Entwicklung ebensogut. Und weil ma auf Grund der kargen Notizen zu verschiedenen Kombinationen ge langen konnte, ist von einer einheitlichen, durchlaufenden Traditio nicht die Rede. Die in den englischen Chroniken aufbewahrten Sage sind wieder ganz andere, als die späteren skandinavischen. F. Jónsson bemerkt: Ragnars Ruhm drang auch bis nach Island durch; aber di Berichte über ihn waren merkwürdig verblaßt und arm an Inhalt Es scheint, als ob er sich hier die kümmerlichen Reste einer reiche Tradition vorstellt, welche die Ungunst der Zeiten dezimiert hatte Aber es ist wohl richtiger anzunehmen, daß nach dem Norden tat sächlich nicht viel mehr als kurze Notizen in Chroniken und die ein fache, aber packende Sage von Ragnars Tod und Ivars Rache ge kommen sind.

Die Sagenbildung in Südnorwegen, wie ich sie oben geschilde habe, ist Literatur. Die Dürftigkeit der historischen Tatsachen un die Einförmigkeit der Phantasie haben den verschiedenen Wikinge sagen ein gleichartiges Gepräge gegeben, das durch die reiche Al wechslung der Abenteuer nicht aufgewogen wird. Ranisch[2] hat gesag daß die Ragnarssaga das Vorbild für die Werbungsfahrten in de späteren Fornaldarsagas war; ich möchte das nun nicht so positi behaupten, aber sicher ist, daß sie alle einander sehr ähnlich sehe

Die Sage ist auch Literaturprodukt in der Weise, wie sie sich de alten Zeiten gegenüber verhält. Daß sie durchaus anachronistisch is darf man hier nicht als einen Beweis gebrauchen, denn auch die echt Volkssage wächst immer mit jeder neuen Periode mit. Man sieht abe das heroische Zeitalter mit den bewundernden Blicken der Nachwel und ist dazu geneigt, die Darstellung ins Heroische zu verzerren. Di Romantik des 19. Jahrhunderts hat durch ein Mißverständnis di

[1] Siehe Lit. Hist. II, 826.

[2] Ausgabe der Gautrekssaga.

ten Heiden aus den Schädeln ihrer geköpften Feinde trinken lassen; eses Mißverständnis, aber noch mehr der Erfolg, den es in der iteratur gehabt hat, ist ein Resultat derselben Auffassung der Helden-it, wie in der Ragnarssaga der Tod auf dem Scheiterhaufen von enschenschädeln[1]. Man hat von der Henkerslust dieser Sagas ge-rochen und die rohe Abenteuerlust dem schlichten heroischen Stil er alten Sage gegenüber gestellt[2]; der Hinweis auf die spätere omantik wird diese Tendenz der Fornaldarsaga erklären und auch ı ein anderes Licht rücken.

Allgemein wird angenommen, daß die Fornaldarsaga sich im 2. Jahrhundert entwickelt habe[3]; ich habe nachzuweisen versucht, ie auch die Ragnarssaga sich damals ausbildete und welche die istorischen Voraussetzungen dieser Sagenbildung waren. Die durch ie Kreuzzüge wieder neuerweckte Abenteuerlust, das Ausschweifen ı unbekannte Gegenden, die Begegnung mit fremden Kulturen, das zu-ehmende Räuberwesen in den nördlichen Gewässern mußte auch in er Literatur eine Rückkehr nach dem Wikingertum zeitigen.

Schon längst hat Olrik darauf hingewiesen, daß das südliche orwegen eine Pflegestätte solcher Sagen gewesen ist. Ich habe das ei meiner Untersuchung bestätigt gefunden. Wie zu erwarten war, at F. Jónsson sich auf das bestimmteste gegen diese Vorstellung ekehrt; er sagt in seiner Literaturhistorie[4], daß diese norwegische agen gewiß lange vor eine Fornaldarssaga niedergeschrieben wurde, ach Island gekommen sind, entweder schon mit den Landsmanns-euten, oder in der folgenden Zeit durch Isländer, welche sich in Nor-regen aufgehalten hatten, oder durch norwegische Kaufleute. Es ist anz verfehlt, wenn einige der späteren Herausgeber dieser Sagas einen, daß eine derartige Sage in Norwegen niedergeschrieben wurde, ur weil darin norwegische Erzählungen gefunden werden.

Diese Auffassung ist zweifellos zu einseitig isländisch. Es geht icht an, dem norwegischen Volke, das ja Skalde von bedeutender ichterischer Kraft aufzuweisen hat, die Kunst des Sagaschreibens o ganz abzusprechen. Das isländische Volk war aus dem west-ıorwegischen Stamme hervorgegangen und es wäre da wohl sehr ınwahrscheinlich, daß es seine künstlerische Veranlagung ganz aus ich selbst heraus entwickelt hätte. Seitdem Knut Liestöl nach-ewiesen hat, daß es auch unter den norwegischen Bauern Geschlechts-überlieferungen gegeben hat[5], darf man wohl als gesichert betrachten, aß hier die nordische Erzählungskunst ebenfalls geblüht hat.

---

[1] Vgl. Paul van Tieghem, Le Préromantisme S. 81 Fußn.
[2] Vgl. Herrmann II, 183.
[3] Olrik II, 290—293; F. Jónsson, Kulturforhold S. 142—144; Herrmann I, 7—9.
[4] Vgl. II, 785.
[5] Vgl. Norske AEttesogor.

Es ist aber wohl möglich, daß erst die Isländer der Saga ihre endgültige Form gegeben haben, daß sogar bei ihnen die schriftliche Überlieferung erst recht anfängt, aber es wäre ein leeres Spielen mit Worten, falls man deswegen die Fornaldarsaga isländisch nennen wollte. Ich betrachte in der Ragnarssaga die Ausbildung der Aslaug-figur als ein Beispiel des hohen Kunstsinns der Isländer; im allgemeinen war vielleicht die Charakterzeichnung ihre Arbeit, während man in Norwegen mehr das Abenteuerliche, die bewegte Handlung, liebte — aber Norwegen hat jedenfalls das große Verdienst gehabt, diese Sage zu einer Form auszubilden, welche das literarische Interesse zu erwecken imstande war.

7.

Goethes Mignon.

Entstehung, Name, Gestaltung.

Von Dr. **Fritz R. Lachmann, Berlin.**

Wenn es Schicksal des Künstlers ist, daß er nicht genießen, nicht besitzen darf, daß er zu ewiger Begierde, ständiger Sehnsucht verurteilt ist, so hat der junge Goethe dies Schicksal wie kaum ein zweiter erfahren. Die drei Frauen, die er mit stärkstem Empfinden geliebt hat, Friederike Brion, Charlotte Buff, Lili Schönemann, mußte er entsagend verlassen. Erschütternd sind seine Klagen als Weislingen und Clavigo, als Werther, als Fernando. Aber noch war erst ein kleiner Teil des Schmerzensweges zurückgelegt; eine Frau hatte das Schicksal noch für ihn in Bereitschaft, die ihn unsagbar leiden lassen sollte, die dadurch seine künstlerische Produktion bis in überirdische Höhen hinaufpeitschte, und an der er schließlich fast zerbrochen wäre: Charlotte von Stein. Goethe hatte in der Leipziger Zeit seinen Körper weggeworfen an die ersten besten; aber nie noch hatte ihm eine Frau gehören dürfen, die er wahrhaft liebte. Auf Charlotte von Stein war all sein Denken und Empfinden gerichtet, nach Charlotte von Stein schrien seine Sinne. Und diese kühle, verstandesklare Frau wußte ihn zu zähmen, wußte aus dem Titanen einen hoffähigen Liebhaber zu machen, der sie nicht unnötigen Schwierigkeiten aussetzte, der sie aber dabei doch mit so viel Liebe überströmte, daß sie sich wohlig darin baden konnte. Doch die Flamme stärkster Sinnlichkeit erlosch bei Goethe nicht; sie fraß nach innen und bereitete dem Dichter unerhörte Qual. Sie erhitzte seine Einbildungskraft, spiegelte ihm Blendwerk vor, das seinen Händen entglitt, wenn er danach greifen wollte; sie schuf in ihm jenen Zustand, den er im Tasso abkonterfeit hat, machte ihn zu dem Künstler mit der glühenden Phantasie, dem überhitzten Hirn, dem stärksten Begehren aller Sinne und dem immer währenden Entsagenmüssen.

Kein Urteil über Frau von Stein soll hier gefällt werden; nur as sie für Goethe bedeutete, interessiert an dieser Stelle: tiefstes eid dem Menschen, höchste Produktionsfähigkeit dem Künstler, dem n Gott gab, zu sagen, was er litt.

Seine Gefühle für die geliebte Frau übertrug Goethe auf ihre nze Umgebung. Besonders rührend war er in der Sorge um ihre inder. Unter diesen aber nahm wieder der kleine Fritz, das Nest-kchen, eine Sonderstellung ein. Ihn hatte Goethe vor allen anderen sein Herz geschlossen, sodaß er ihn 1783 in sein Haus nahm, um ine Erziehung zu leiten. Sicherlich hat es Goethe gereizt, einmal e Erziehungsgrundsätze, die Rousseau aufgestellt hatte, praktisch erproben.

Das zeigt z. B. ein Brief, den Frau von Stein ihrer Schwägerin schrieb: Goethe hat Fritzen zu sich genommen und benimmt sich so verständig und gütig seiner Erziehung, daß man von ihm lernen kann. Er ist von den Wenigen, der Rousseaus inneren Sinn der Erziehung zu fassen weiß, und weil Fritz von Natur n hübsches Ebenmaß in sich hat, macht's Goethen selbst Freude, sich mit ihm zugeben." Dazu kommt, daß der kleine Fritz von Stein ein besonders hübscher nge gewesen zu sein scheint, den man gern um sich haben mochte. Als Klauer n nackten Knaben im Winter 1778/79 modellieren sollte, mußte Goethe ihm st sehr zureden, um zu verhindern, daß er einen nichtssagenden Amoretten-rper statt des wirklichen Kinderkörpers herstellte. Endlich am 30. Januar 1779 tiert Goethe befriedigt in seinTagebuch: „Er (Klauer) findet doch endlich gott sey anck an dem schönen Körper ein übergros Studium. Und da er erst die Figur s dem Kopf machen wollte weil der Körper zu mager sey, kan er iezt nicht nug dessen Schönheit bewundern. Die Geschichte, wie es damit von Anfang gangen ist muss ich nicht vergessen." Sehr ärgerlich wurde Goethe über jede erunstaltung des Kindes. „. . . sein Vater hat ihm wieder einmal die Haare schneiden lassen das ihm ein albern Aussehn giebt[1]." — Aber diese Faktoren nügen nicht, die seltsame Stellung zu erklären, die Goethe Fritz gegenüber nnahm. Ganz andere, starke Momente mußten noch dazukommen, um die tensität der Liebe Goethes für das Kind zu schaffen. Über die Rolle, die Fritz spielen hat, stelle ich einige Äußerungen Goethes aus seinen Briefen an Charlotte zusammen, lasse unwesentlichere Stellen fort und zitiere nur die ganz eindeutigen: (22. April 1781) „Fritz hat mich noch im Bette angetroffen und so war s erste was ich heute sah das Beste was dir angehört." — (1. Oktober 1781) Meine Liebste ich habe mich immer mit dir unterhalten und dir in deinem naben gutes und liebes erzeigt. Ich hab ihn gewärmt und weich gelegt, mich ihm ergötzt und seiner Bildung nachgedacht." — (17. November 1782) „Schicke ir doch Fritzen nach Tische." Und am selben Abend: „Dein Fritz hat mir sehr ohl gethan." — (13. April 1783) „Ich darf nicht dran dencken daß ich mich von r trenne. Ich meyne ich müsste dich mit nehmen. Friz soll dein Bildniß seyn." - (25. Mai 1783) „Du weist doch wie sehr ich dich auch in ihm (Fritz) liebe und ie ich mich freue dies Pfand von dir zu haben." — (27. Mai 1783) „Wenn ich ch doch mitnehmen könnte. Ich werde Fritzen wohl aufpacken damit ich doch was von dir habe." — (11. September 1783) „Ich bin auch einzig glücklich in r und ihm (Fritz) . . . ." — (20. September 1783) „Fritz ist gar lieb und gut und acht mir grose Freude. An ihm geniese ich ieden Augenblick im Stillen des lücks daß ich ganz dein bin." — (26. Januar 1784) „Du glaubst nicht wie lieb ir heute Fritzens Anblick war wie ich dir ewig neue Treue in ihm zugesagt habe s ich ihn zum Morgengrus an mich drückte." — (25. Juni 1784) „Fritz tanzt

[1] Brief an Charlotte vom 7. Juli 1784.

im Hemde zu Bette, ich habe ihn herzlich an mich gedrückt und fühle daß ich nur gern um seinet und deinetwillen lebe." — (26. Oktober 1784) „Er (Fritz) leistet mir Gesellschafft und so giebst du mir durch ihn auch abwesend Leben und Unterhaltung." — Am 31. Oktober 1784 heißt es offenbar in bezug auf Fritz „Das liebe Phantom hilft mir sehr freundlich fort. "— (4. Juni 1785) „Fritz ist wohl und du bist mir durch ihn immer nah, wie du mir auch ohne ihn bist." — (17. September 1785) „Wenn du doch balde wieder kommen könntest! da mir auch Fritz fehlt möcht ich kranck werden für Sehnsucht."

Zieht man aus diesen Belegstellen einen Schluß, so kann es wohl zunächst nur der sein: Fritz ist Goethe deshalb so lieb, weil er, das „Pfand" seiner Mutter Charlotte, für Goethe zu ihrem „Bildnis" wird. Daß Fritz für ihn allerdings noch mehr wird als nur ein Bild, wird klar, faßt man die eingangs erörterte Situation, in der sich Goethe befand, ins Auge. Er liebte mit der ganzen Intensität seines Denkens und Empfindens, seiner Sinne eine Frau; sein Leben, sein Wesen war erfüllt von ihr, die ihn restlos für sich forderte und der er sich restlos gab.

„Den einzigen, Lida, welchen du lieben kannst,
Forderst du ganz für dich, und mit Recht.
Auch ist er einzig dein . . . .

Sie aber konnte, durfte und wollte sich ihm nicht völlig hingeben; statt der erfüllenden Geliebten wurde sie ihm eine Seelenfreundin. Sie forderte ungleich mehr als sie gab. Goethe hat sich an diese Forderungen gehalten und glaubte tatsächlich zuweilen glücklich zu sein. Doch nur zuweilen; im ganzen durchlebte er ruhelose, sehnsuchtserfüllte Jahre, in denen Resignation und Auflodern eines ungestillten Begehrens mit einander abwechselten. Daran konnten auch vorübergehende lockere Beziehungen zu den „Miesels" nichts ändern, ebenso wenig wie seine zeitweise, wenn auch wohl auf etwas anderer Basis liegende Liebe und Verehrung für Corona Schröter. Die einzige Frau, die er wahrhaft brauchte, blieb ihm letzten Endes unerreichbar. So ist es erklärlich, daß er, da er sie selbst nicht haben konnte, alles, was von ihr kam, mit der Wärme empfand und aufnahm, die seiner erotischen Gespanntheit entsprach. Jeder kleine Gegenstand wird ihm zum Fetisch. „Die Juden haben Schnüre, mit denen sie die Arm beim Gebet umwickeln: so wickle ich dein holdes Band um den Arm wenn ich an dich mein Gebet richte . . ." Wenn ihm aber ein Band, eine Blume, ein Bildchen, ein Nichts so viel wurde, was mußte ihm erst ein lebendes Wesen sein, ein Kind, von der geliebten Frau geboren und mit unzähligen ihrer Eigenheiten, „das Beste was dir angehört". Fritz wurde für Goethe mehr als nur ein „Pfand", mehr als ein „Bildnis"; er wurde „Phantom", Scheinbild der geliebten Frau selbst. Und das sprechen auch die zitierten Briefstellen aus: Goethe liebt Charlotte „in ihm", sagt ihr „in ihm" ewige Treue zu, sie ist „durch ihn immer in seiner Nähe. Faßt man dies im wahren Sinne des Wortes, erinnert man sich, daß Fritz jeden Augenblick um Goethe war, ihn

uf seinen Reisen begleitete, da es Charlotte nicht konnte, so läßt ch wohl denken, daß in Momenten höchster Sehnsucht, stärkster otischer Spannung die Bilder des Knaben und der Frau sich über- nander und durcheinander schieben mußten, daß in Fritz scheinbar ine Mutter anwesend war. Dem Knaben, dem „Phantom" der Frau egenüber, konnte sich Goethes Erotik entspannen; sicherlich nicht physischem Besitzergreifen; das Bewußtsein des Vorhandenseins nag genügt haben.

Die Bedeutung des kleinen Fritz für Goethe läßt sich kurz so efinieren: einmal war er, das Nesthäkchen der Steinschen Familie, oethes besonderer Liebling. Durch die Tatsache seines ständigen orhandenseins, seiner Funktion als — oft alleiniger — Reisebegleiter, einer häufigen Assistenz bei vielerlei Arbeiten rückt er an die Stelle ines Vertrauten. Und schließlich als derjenige, hinter dem Goethe ie Geliebte ahnt und fühlt, wird er zu einem Wesen, dem gegenüber ich Goethes hohe erotische Spannung entladen kann.

Für diese drei Stellungen, die im Grunde nur verschiedene Varia- ionen eines und desselben sind, hatte nun die Sprache der Zeit ein Wort — das Wort Mignon.

Eine eigene Untersuchung über Entstehung und Bedeutungs- andel des Wortes „Mignon" ist noch nicht geschrieben worden, soll uch hier nicht versucht werden. Es kommt lediglich darauf an fest- ustellen, welchen Klang das Wort für das 18. Jahrhundert und für oethe gehabt hat. Kennen mußte er diese Vokabel zunächst aus einer französischen Lektüre.

Dort bezeichnet man mit mignon, mignonne eine Person, « qui a du charme ans la petitesse », weiterhin einfach « personne qu'on chérit », davon abgeleitet en « amant » einer Frau resp. in der weiblichen Form mignonne die « maîtresse » ines Mannes[1]. Ich zitiere die Verwendung nur bei zwei Schriftstellern, die Goethe ut gekannt hat, bei La Fontaine und Molière. Bei La Fontaine heißt es neben- inander « Il la trouvait mignonne et belle » (Fab. II, 18), « Mais, ma mignonne, ites moi . . . » (Fab. IV, 3) und « Et vous pourriez avoir vingt mignonnes en ville » Contes Coupe enchantée); bei Molière: « Pour un amant, la fleurette est mig- onne » (Mis. II, 1), « Oui, mignonne, je songe à remplir ton attente » (Ec. des n. II) und schließlich spricht er deutlich von einem « mignon de couchette » Sgan. VI). Diese Bedeutungen, die etwa dem deutschen „Liebling, Liebchen, Günstling" entsprechen, finden sich nun auch im 18. Jahrhundert. Friedrich Seiler in seiner Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnwortes[2] weiß zwar nur zu berichten, daß man wegen des einschmeichelnden Klanges „auch vielfach in der Anrede das kosende Mignon (um 1700) Liebling" gebraucht; aber z. B. ein Commodes Manual oder Handbuch von Johann Christ. Wächtler[3] weist bei dem Wort Mignon die Erklärung auf: „Schoß-Kind, Favorite, Liebling, Foem. Mignonne, z. E. er ist des Königs Mignon; i. Günstling; sie ist

[1] Wichtige Belegstellen finden sich z. B. im Dictionnaire général de la langue française von Hatzfeld und anderen Verfassern, Bd. II, Paris, dem auch die angeführten Worterklärungen entnommen sind.

[2] Halle 1912, Teil IV, Abschn. II, S. 180f.

[3] Leipzig 1703.

des Vaters Mignonne". Und ein Großes vollständiges Universale-Lexikon[1] teilt mit: „Mignon heißt ein Favorit oder einer, der bey einem großen Herrn in sonderlichen Gnaden stehet . . ." — Zu diesen Bedeutungen des Wortes, die, allgemein gesprochen, jemanden bezeichnen, den man gern hat oder liebt, tritt nun noch eine weitere, weniger harmlose, die einen Menschen bezeichnet, der, um Hatzfeld zu zitieren, « se prète à la lubricité d'un autre homme. » Auch sie kommt aus Frankreich, dem Frankreich zur Zeit Heinrichs III. Die große Enzyklopédie, Neufchastel berichtet Bd. 10 zunächst über die bekannten Bedeutungen des Wortes: « Ce mot(mignon) s'emploie . . . . pour exprimer, comme les Italiens, par leur mignone, une personne aimée, chérie, favorisée plus que les autres . . . » Dann aber heißt es weiter: « Sous le règne d'Henri III le terme mignon devint fort commun, et désignoit en particulier les favoris de ce prince. » Und über das allmähliche Populärwerden des Wortes: « On lit dans les mémoires pour servir à l'histoire de France, imprimés à Cologne 1719, que «ce fut en 1516 que le nom mignons commença à trotter par la bouche du peuple . . . . » Über Heinrich III. hat v. Römer im IV. Band des Jahrbuchs für sexuelle Zwischenstufen eine eingehende, sehr vorsichtige abschließende Untersuchung angestellt. Danach waren die Mignons die Favoriten Heinrichs und dienten gleichzeitig, obwohl er einer Neigung zu Frauen fähig war, seinen päderastischen Gelüsten. Daß das Wort mignon in der Bedeutung „Günstling" seinen Weg gegangen ist, habe ich zu zeigen versucht; für die zweite Bedeutung wird das noch zu erweisen sein. Vorerst noch ein paar Charakteristika, die für den weiteren Verlauf der Untersuchung wesentlich sind, über Aussehen und Auftreten dieser Mignons. In der oben zitierten Enzyclopédie heißt es, daß die Mignons dem Volke unter anderem « pour leurs accontremens efféminés » verhaßt waren. « Ces beaux mignons portoient des cheveux longuets, frisés et refrisés, remontant par-dessus leurs petits bonnets de velours, comme chez les femmes . . . » Die Allgemeine Kulturgeschichte von der Urzeit bis auf die Gegenwart v. Otto Henne-Am Rhyn sagt[2], daß Heinrich seine „Mignons in Weiberkleidern die Rolle frecher Dirnen spielen" ließ. Ein bemerkenswerter Zug findet sich schließlich noch in der Kulturgeschichte Herfsttij, Der Middeleeuwen v. J. Huizinga[3]. Dort ist vom Mignonwesen im 16. und 17. Jahrhundert im allgemeinen die Rede. Und bei dieser Gelegenheit wird betont, daß der Mignon häufig dieselbe Kleidung trug wie der Gebieter. Der gleiche Brauch besteht zur selben Zeit auch für die intime Freundin, die Mignonne einer Fürstin. „Commines vertelt zelf, hoe hij de eer genoot, door Lodewijk XI. onderscheiden te worden met 's konings behagen, dat hij gelijk gekleed ging als deze. Want dit is het vaste teeken van de verhouding. De koning heeft steeds een mignon en titre, in dezelfde kleederen gedost als hij, op wien hij steunt bij ontvangsten. Dikwijls zijn het ook twee vrienden van gelijken leeftijd, doch verschillenden rang, die zich gelijk kleeden . . . . Op dezelfde wijze hebben vorstinnen een vertrouwde vriendin, die zich gelijk kleedt, en mignonne genoemdt wordt." — Für die Verwendung des Wortes « mignon » im 18. Jahrhundert in der eindeutig üblen Bedeutung gibt es ein paar Belege, die schon bei Eugen Wolff[4] und Berendt[5] erwähnt sind. Ich nehme die einzige Stelle, deren Sinn zweifelhaft sein kann, die sich seltsamerweise auf Goethe bezieht, vorweg. Lavater schreibt als Nachschrift zu einem Briefe Pfenningers an Herder am 27. Februar 1776: „Du nach Weimar? Wo Stolberg Kammerherr, Wieland Merkur, Goethe Mignon, der Herzog ein trefflicher Mann, Louise der Engel ist." Da sich meine Meinung über die Auffassung des Wortes völlig mit der Berendtschen deckt, setze ich seine Anmerkung

[1] Leipzig und Halle 1739, Bd. 21 (Zeidler).
[2] Bd. V, Leipzig 1878, S. 88.
[3] 2. Auflage, Haarlem 1921, S. 89f.
[4] Mignon, München 1909.
[5] Goethes Wilhelm Meister, Dortmund 1911.

(S. 89) wörtlich hierher. „Mir scheint die Auffassung nahe zu liegen, daß Lavater hier Mignon in schlechtem Sinne meint. Jedenfalls müssen gerade in diesen Jahren derartige Gerüchte umgelaufen sein. Hierzu kam, daß die erste Niederkunft der Herzogin ziemlich spät erfolgte. Nur in diesem Sinne kann man auch den aus denselben Jahren stammenden Brief Mercks an Wieland vom 7. November 1778 verstehen: „Ich wünschte bey Euch zu seyn, wenn der Prinz zur Welt kommt, um das Angesicht des Herzogs zu sehen. Mir ist, als wenn ich höre, daß sich Einer meiner guten Freunde aus Schulden gerissen hat. Es wird alsdann haben Alle Fehd Ein End. Und Goethen wird man auch sein Daseyn besser verzeyhen." — Die beiden anderen Stellen aber lassen keinen Zweifel offen, was gemeint sei. Schletterer berichtet in seinem Werk über Reichardt, daß ein Herr Mara „als Mignon des Prinzen Heinrich allgemein bekannt war" (S. 303). Und an anderer Stelle (S. 306) erzählt er von dem Gerücht, „das Herrn Mara als den Mignon oder wie man es noch schimpflicher nannte, als die Leibgeige des Prinzen bezeichnete." Und von demselben Mann spricht Zelter in einem Brief vom 5. März 1831 an Goethe. Er nennt ihn sehr eindeutig „den verdorbensten aller Griechen", „einen Violoncellisten und Mignon des Prinzen Heinrich". „Man nannte ihn die Leibgeige des Prinzen." — Hiernach läßt sich nun kaum mehr zweifeln, daß zu Goethes Zeit diese Wortbedeutung bekannt war und daß sie auch dem Dichter nicht unbekannt geblieben ist. Sehr wahrscheinlich zum mindesten, daß er um die Mignons Heinrichs III. gewußt haben wird, sei es aus der Lektüre der « Dialogues des Morts » von Fénélon, in denen im 13. Gespräch des II. Bandes Heinrich III. auftritt und von seinen Mignons gesprochen wird, sei es aus der Beschäftigung mit der Geschichte, sei es, daß Lexika ihm Material zuspielten.

Nach diesem Exkurs kehre ich zum Ausgangspunkt meiner Betrachtungen zurück. Wenn es mir geglückt ist, zu erweisen daß der Name Mignon prägnanter Ausdruck für die seltsame Stellung Fritz von Steins zu Goethe ist, so ist damit eine äußere Brücke geschlagen von dem Komplex Fritz von Stein und Charlotte von Stein zu einer der feinsten Goetheschen Figuren, die genau zu der Zeit geschaffen worden ist, in der die Beziehung zu Fritz mit der großen Intensität einsetzt, zur Mignon in Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung. Eine eingehende Behandlung dieser Figur wird zeigen, daß die Beziehungen zu jenem Goetheschen Erlebniskomplex nicht nur durch den Namen gewährleistet werden.

Berendt hat erwiesen, daß die Konzeption der Mignon in den Herbst 1782 fällt. Im Mai 1782 nahm Goethe Fritz von Stein zum ersten Male vorübergehend in sein Haus. Die von mir zitierten Briefstellen beginnen bereits im Frühjahr 1781, laufen neben der Ausgestaltung der Mignon her und enden im Herbst 1785 wie die Ausarbeitung der Sendung. Nun soll hier nicht behauptet werden, Fritz von Stein sei das Urbild der Mignon. Das Urbild zu suchen, widerspräche der Goetheschen Äußerung[1], daß er diese Gestalt „ganz empfunden und erfunden" habe. Aber Goethe hat wohl nie eine Figur ersonnen, die nicht an irgendeiner Stelle an einem Erlebnis haftet. Und so ist Fritz von Stein zwar nicht das Modell der Mignon; aber alle die Empfindungen, die die seltsame Doppelheit Fritz und Char-

[1] Gespräch mit Adele Schopenhauer vom 27. November 1821.

lotte von Stein in dem Dichter auslöste, wie sie eingangs erörtert werden, nehmen feste Form an in der Mignonfigur. Die Parallelitäten zwischen Erleben und Formung können nur locker sein. In unserem Fall lassen sie sich erklärlicherweise am leichtesten zeigen, betrachtet man die Stellung Goethes zu Fritz einerseits, Wilhelms zu Mignon andrerseits. Wer das Material kennt, dem wird die Ähnlichkeit, die in der Anlage der beiden Verhältnisse zwischen Kind und Erzieher liegt, sofort einleuchten; immerhin lassen sich auch einige Einzelheiten anführen. Ich bringe zu diesem Zweck Äußerungen und Gedanken Wilhelms aus der Sendung, und in Parallele einige von Goethe in bezug auf Fritz. —

(51,240)[1] „Wärst du ein Knabe, so solltest du gewiß mit mir reisen, und ich wollte dich pflegen und dich erziehen, so gut ich könnte." — (51,253) „Sie hatte sich ihm so nothwendig gemacht, daß er Morgens nicht ruhen konnte, bis er sie sah, und Nachts spät rief er meistens noch nach einem Glas Wasser, um ihr eine Gute Nacht zu wünschen. Wenn er seiner Neigung gefolgt hätte, würde er sie als seine Tochter behandelt und sie sich ganz und gar zugeeignet haben." Noch aus Italien schreibt Goethe an Charlotte von Stein (14. Oktober 1786): „Fritzen wünsch ich hundertmal zu mir." Und an Fritz (10. November? 1786): „Oft thut es mir im Herzen weh, daß du nicht bei mir bist . ." — (52,20) „Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken." Auch Fritz war in einem gewissen Sinn ein „verlassenes Wesen"; weder der Vater, der von seinem Dienst bei Hofe ganz in Anspruch genommen war, noch die Mutter kümmerten sich sonderlich um die Erziehung des Kindes, das denn auch kein eigentliches Heim hatte, sondern zwischen der elterlichen Wohnung, Goethes Haus und der Pagenschule hin- und herlief, bis Goethe der Wunsch ankam, ihn „an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben", er ihn in sein Haus nahm und seine Erziehung begann. — (52,73) „Das Kind hatte sich eine Zeit her mit großem Fleiße bemüht, alles was es auswendig wußte, zu schreiben, und hatte seinem väterlichen Freund das Geschriebene zu corrigiren und ihr Anleitung zu einer schönen Hand zu geben gebeten." Hierzu in Parallele etwa die Briefstelle an Charlotte (14. Juni 1783): „Grüse Fritzen recht schön und sag ihm er soll mir etwas fertig machen bis ich wiederkomme es sey gezeichnet oder geschrieben." Oder (17. September 1784): « Fritz est bien gai je lui ai fait sentir la beauté des characteres Anglois que j'ai apporté de Brunswic, hier au soir avant d'aller au lit nous avons fait l'essai de les imiter. » — (52,98): „. . der Alte brachte seine herzlichsten Lieder dem Freunde zum Abendopfer, der sein Kind immer fester in den Armen haltend, des reinsten unbeschreiblichsten Glückes genoß." Hierzu vielleicht die Briefstelle an Charlotte (19. September 1784): «. . j'avois mon Fritz avec moi. Je le sens bien que tu veux qu'il soit le mien . . . et je l'aime tant. » (5. September 1785): „Ich habe eine recht elterliche Liebe zu ihm . . ." — (52,221) „Auch ofte wenn er las oder für sich denken wollte, unterbrach sie ihn mit Fragen, ob er Eltern habe und Geschwister? und wie es in seinem Hause aussehe? Er fing an zu antworten, und unter dem Erzählen, indem er des Kindes Verlangen befriedigte, ward ihm der Zustand der Seinigen, die er so lange aus dem Gesicht verloren, wieder lebendig." Hierzu in Parallele zwei Briefstellen; die eine (2. Oktober 1783) lautet: „Wenn es Fritzen nachginge, so müsste ich nach Franckfurt, er plagt mich und thut alles mich zu bereden. Wenn ich ihm sage

[1] Hier wie weiterhin gebe ich bei Zitaten aus dem Wilhelm Meister Band- und Seitenzahl der Weimarer Ausgabe an.

seine Mutter sey allein; so versichert er mir die meinige würde ein groses Vergnügen haben uns zu sehn. u.s.w." Und die andere (14. Juni 1784): „Fritz hat an meine Mutter geschrieben, und er räth mir gar sehr an sie zu besuchen er kann nicht begreifen daß ich so viel zu thun habe."

Mignon ist im Anfang des Romans ein Kind. Auf die Frage: „Wieviel Jahre hast du?", antwortet sie: „Es hat sie niemand gezählt." Wilhelm „schätzte sie zwölf bis dreizehn Jahre." (51, 213f.) Die Verwandlung ihrer Empfindungen gegenüber Wilhelm am Schluß der Sendung deutet darauf hin, daß sie sich dem Pubertätsalter nähert. An dieser Stelle werden ihre Empfindungen zum ersten Male ausgesprochen weiblich; vorher läßt der Dichter Zweifel offen, daß sie wirklich ein Mädchen sei; immer wieder sucht er den Leser zu irritieren und auf eine seltsame Zwitterhaftigkeit des Kindes hinzuweisen. Wilhelm, der das Kind zum ersten Male sieht, kann sich „nicht gleich einig werden, ob er es für einen Knaben oder für ein Mädchen halten sollte". (51, 208) Jarno nennt Mignon ein „albernes zwitterhaftes Geschöpf". (52, 163) Mignon trägt nur Knabenkleider und wünscht durchaus, für einen Knaben gehalten zu werden. Das geht so weit, daß sie die Verrenkung ihres Armes nicht eingestehen will, „um dem Chirurgus, der sie immer für einen Knaben gehalten, ihr Geschlecht nicht bekannt werden zu lassen." (52, 213) So sagt sie auch zu Wilhelm: „Herr, ich bin dein Sklave . . .", nicht deine Sklavin. (51, 237) Und an dieser Stelle rückt auch der Name wieder in den Vordergrund. Das Kind wird Mignon genannt. Es heißt nicht Mignon, sondern es wird so gerufen. Auf Wilhelms Frage: „Wie nennst du dich?" antwortet sie: „Sie heißen mich Mignon". (51, 213) Sie wird also, da man ihren Namen nicht weiß, Mignon gerufen, und zwar, wie ich betonen möchte, in der männlichen Form. Dies Wort wird übrigens im Gebrauch ganz als Name empfunden; es wird z. B. von ihm der Akkusativ „Mignonen" gebildet. (52, 73) Die Tatsache ihres männlichen Namens, ihrer Knabenkleidung wird noch dadurch unterstrichen, daß der Dichter von ihr bald als „er", bald als „sie" spricht. Es kann sich nicht darum handeln, daß Goethe manchmal die ursprüngliche französische Wortbedeutung vorgeschwebt hat, er also « le mignon » im Sinn hatte und danach konstruierte. Zwar gebraucht er oft das männliche Pronomen in direkter Abhängigkeit von dem Namen; aber seltsam muß doch ein Satz anmuten wie dieser: „Nur Mignon, dem man die Rolle der Kammermädchen auftragen wollte, schlug es rund ab und betheuerte, sie werde nicht spielen." (52, 105) Solche grobe Stillosigkeiten, wie sie an mehreren Stellen vorzuliegen scheinen, hätte Goethe keinesfalls stehen lassen, hätte er nicht damit eine Absicht verfolgt: er wollte nämlich offenbar auch seinerseits andeuten, daß er Mignon gar nicht etwa nur als Mädchen empfinde, das in einer Art Maskerade herumlaufe. Für diese Vermutung spricht auch, daß Goethe offensichtlich einer Entscheidung auszuweichen

sucht und daher auffallend oft Mignon mit neutralen Benennungen wie „Kind, Geschöpf, Kreatur usw." bezeichnet, was häufig recht gezwungen und verlegen wirkt. Von Interesse ist, daß Mignon zum ersten Male männlich benannt wird an der Stelle (51, 235), an der ein Fremder sie zu küssen versucht hat und von ihr geohrfeigt worden ist. Das will besagen: an der Stelle, an der ein Mann in begehrlicher Absicht an das Kind herantritt, wird der Knabe in ihr herausgekehrt.

Zwei Forscher haben bereits versucht, die Zwitterhaftigkeit Mignons durch das Zusammenwirken zweier Modelle zu erklären. Rosenbaum[1] hat auf die Seiltänzerin Petronella und den harfespielenden Knaben hingewiesen, Eugen Wolff auf Elisabeth Schmeling und ihren Mann, den Violoncellisten Mara. Fritz von Stein wurden nur unbedeutende Einflüsse zugeschrieben. Erst Berendt hat die Bedeutung der Doppelheit Fritz und Charlotte von Stein erkannt, ohne freilich nähere Untersuchungen anzustellen. Ich glaube nun, daß von den hier dargelegten Gesichtspunkten aus die Entstehung der Zwittergestalt klar zu sehen ist. Es mögen literarische Einflüsse gewirkt haben, wie sie z. B. von Hermann Grimm[2], Minor[3] und Riemann[4] behauptet werden. Wo aber der Keim zur Entstehung der Mignonfigur liegt, glaube ich erwiesen zu haben. Indem Goethe den Namen Mignon wählte, hat er selbst den Schlüssel zu ihrer Deutung gegeben. Er konnte die Gestalt so nennen: denn der Name hatte einerseits einen ganz harmlosen Klang; und andrerseits lag die ganze Schwüle darin, die die Mignon entstehen ließ. Der Brauch, die Farben des geliebten Mannes anzulegen, kommt eben daher, wo das Wort herkommt und ist Richtungsweiser. Das habe ich zu zeigen versucht.

So klar die Mignon der Sendung (nur von der Sendung ist bis auf weiteres die Rede!) jedem vor Augen steht, der diesen Roman gelesen hat, so schwer ist es, ihren Charakter, ihre Art festzulegen; denn das gerade ist ihr Hauptcharakteristikum, daß in ihr sich kaum etwas einheitlich, daß sich alles gebrochen und ineinander verschränkt oder in ständiger Entwicklung zeigt. Dieses Wesen ist halb Knabe, halb Mädchen; das wurde schon gesagt. Es ist zu Beginn des Romans halb Mensch, halb Tier; menschlicher Kompliziertheit steht tierische Primitivität gegenüber, menschlichem Empfinden tierische Reaktionen, mit einem menschlichen Körper verbindet sich eine tierische Geschicklichkeit. Wer einmal einen Affen hat mit einem glänzenden Gegenstand, einem Spiegel etwa, spielen sehen, wird sich lebhaft an solch eine Szene erinnert fühlen, wenn er liest (51, 219f):

[1] Preuß. Jahrb. 87, 298, und Herrigs Archiv 100,1.

[2] Cervantes: La Gitanella. Siehe Fragmente, Bd. I, Berlin und Stuttgart 1900.

[3] Wieland: Don Silvio. Siehe Goethe Jahrb. IX.

[4] Goethes Romantechnik, 1902, S. 87ff.

„Er (Wilhelm) that freundlich gegen das Kind (Mignon), redete es an, fragte verschiedenes. Es sah ihm scharf in das Gesicht, antwortete aber auf keine Frage und bezeigte nicht die mindeste Rührung noch Neigung zu ihm. Es schien ganz gefühllos. Endlich griff er in die Tasche und reichte ihm ein Stück Geld; die Gesichtszüge der kleinen Creatur wurden heiterer, sie schien zu zweifeln und zauderte es zu nehmen; endlich da sie sah, daß es Ernst war, fuhr sie hastig zu und besah die Gabe mit einem sichtbaren Vergnügen in ihren Händen." Oder (51,224): „In allem seinem Thun und Lassen hatte das Kind etwas Sonderbares. Es ging die Treppe weder auf noch ab, sondern es sprang, es stieg auf den Geländern der Gänge weg, und ehe man sich's versah, saß es oben auf dem Schranke und blieb eine ganze Weile ruhig." — (51, 252f.): „Bald saß sie auf der obersten Sprosse einer Leiter, mit über einander geschlagenen Füßen, wie die Türken auf ihren Teppichen, bald spazierte sie auf den Dachrinnen der Hofgebäude, und der klagende Ton ihrer Saiten, zu dem sich auch manchmal eine angenehme, obgleich etwas rauhe Stimme gesellte, machte alle Menschen aufmerksam, staunen und stutzen. Einige verglichen sie einem Affen, andere anderen fremden Thieren, und darinne kamen sie überein, daß etwas Sonderbares, Fremdes und Abenteuerliches in dem Kinde stecke. . . . Nachts setzte sie sich auf Wilhelms Schwelle oder auf den Ast eines Baumes, der unter seinem Fenster stand, und sang auf das anmuthigste. Wenn er sich hinter den Scheiben blicken ließ oder sich in der Stube bewegte, war sie weg."

Dieser seltsamen Züge geschieht aber nur im dritten Buche Erwähnung. Sie verschwinden in dem Augenblick, in dem Mignons Dasein eine ausgesprochene Richtung bekommt. Das Tierische als Symbol der Ungeklärtheit und Primitivität weicht der bestimmten Empfindungseinstellung. So geht der Entwicklungsgang Mignons in der Sendung vom Tier zum Beginn tiefster Leidenschaft und zwar über die Stufen Ergebenheit, Anhänglichkeit, Kindesliebe. Diese Entwicklungslinie läßt sich auch in der Einteilung des Romans in Bücher genau verfolgen: Buch III erste Hälfte ist Mignon das Tier, zweite Hälfte Mignon der Sklave, Buch IV Mignon die ergebene Dienerin, Buch V Mignon das liebende Kind, Buch VI Mignons beginnende Leidenschaft. Die Belegstellen für die tierischen Elemente in ihr habe ich schon genannt.

Den Übergang zwischen dieser und der nächsten Stufe bildet die Szene (51, 235f.), in der ein Fremder sie zu küssen versucht hat, und in der Wilhelm sich aufs wärmste des Kindes annimmt. Am Abend dieses Tages kommt Mignon in Wilhelms Stube und sagt (51, 235ff.): „Herr, ich bin dein Sklave, kaufe mich von meiner Frau, daß ich dir alleine zugehöre." Auch ihr Benehmen ist charakteristisch: „Mignon hatte die rechte Hand auf das Herz gelegt und machte, indem er den rechten Fuß hinter den linken brachte und beinah mit dem Knie die Erde berührte, eine Art von spanischem Compliment mit der größten Ernsthaftigkeit. Eine gleiche Verbeugung folgte mitten in der Stube, und endlich, als er gegen Wilhelmen herankam, kniete er ganz auf das rechte Knie nieder, . . faßte Wilhelms Füße und küßte sie mit großem Eifer, doch ohne eine anscheinende Bewegung des Herzens, ohne einen Ausdruck von Rührung oder Zärtlichkeit." Und weiter: „Sie verließ ihn, indem sie rückwärts zur Thüre ging mit eben den Verbeugungen, mit denen sie gekommen war, und grüßte von der Zeit an, wo sie ihm begegnete oder zu ihm trat, ihn jederzeit auf diese Weise, indem sie sich in einiger Entfernung hielt." Den nächsten Übergang bildet die Szene (52, 18ff.), da sie Wilhelm unaufgefordert den Eiertanz vortanzt. Dann sagt der Erzähler

selbst (52, 46f.): „Sie war ihm aus der knechtischen Entfernung nach und nach ein wenig näher gekommen. Wenn sie ihn Abends aufwickelte und Morgens frisirte, machte sie es freilich nicht zum geschicktesten und hielt sich länger, als es ihm lieb war, auf, die Haare auszukämmen und zu streicheln, und kehrte sorgfältig an ihm, wenn sie ein Fleckchen oder Stäubchen erblickte. Sie stund, wenn er schrieb oder las, manchmal vor ihm oder setzte sich still an seinen Sessel auf die Erde nieder. Wenn er sie ansah, glaubte er eine glühende, unter der Asche verglühende Kohle zu erblicken." Es folgt eine Szene (52, 96ff.), die den Übergang von der dienenden Magd zum liebenden Kind darstellt: der Krampfanfall Mignons in Wilhelms Armen. Da heißt es: „Mein Kind! rief er aus, mein Kind! du bist ja mein! wenn dich das Wort trösten kann! du bist mein! ich werde dich behalten! dich nicht verlassen! . . . . . Mein Vater! rief sie, du willst mich nicht verlassen! Willst mein Vater sein! Ich bin dein Kind!" Von nun an hängt sie mit kindlicher Liebe an ihm bis zu dem Moment, in dem sie Eifersucht packt und so ihre Leidenschaft, ihre anders und mehr als kindliche Liebe geweckt wird. Wir hören davon zunächst nur indirekt: an der Stelle (52, 221), an der Philine den noch kranken Wilhelm verlassen hat. „Mignon suchte die Lücke auf's beste auszufüllen, denn seitdem jene leichtfertige Schöne mit ihren Bemühungen und Freundlichkeiten den Verwundeten gleichsam umstellt, hatte sich die Kleine zurückgezogen und war stille für sich geblieben, nun aber, da sie wieder freies Feld gewann, öffnete sich die ganze Lebhaftigkeit, mit der sie unserm Freunde zugethan war, sie war eifrig, ihm zu dienen, und munter, ihn zu unterhalten." Schließlich aber heißt es deutlich (52, 260f.): „Wir müssen, da wir von ihr sprechen, auch der Verlegenheit gedenken, in die sie neuerdings unsern Freund versetzte. Bei einer jeden Gelegenheit des Kommens oder Gehens, eines guten Morgens oder einer guten Nacht schloß sie ihn so fest in ihre Arme und küßte ihn mit solcher Inbrunst, daß es ihm vor der Heftigkeit dieser aufkeimenden Natur oft angst und bange war. Die zuckende Lebhaftigkeit vermehrte sich in ihrem Betragen, und ihr ganzes Wesen bewegte sich in einer rastlosen Stille. Oft wenn sie gelassen dazustehen schien, bemerkte man, daß sie mit den Zähnen zusammen schlug oder ganz leise knirschte, sie mußte auch immer etwas in den Händen haben, ein Tuch, das sie knetete, einen Bindfaden, den sie drehte, und immer nicht mit einem leichten Ausdruck des Spielens, sondern nur, als wenn eine innerliche heftige Erschütterung dadurch abgeleitet würde." Hier wird die Entwicklung unterbrochen, der Roman geendet.

Was sonst für Mignon bezeichnend ist, läßt sich alles aus einem Fundament erklären: aus ihrer naturnahen, primitiven Echtheit. Jede Verstellung ist ihr fremd und zuwider: daher ihre hartnäckige Abneigung gegen Schauspielerei und Schminke, daher ihre Unfähigkeit, fremde, ihr nicht gemäße Empfindungen beim Vortrag zum Ausdruck zu bringen, daher aber auch die packenden Töne, die sie für eigenes Fühlen findet. Und bezeichnenderweise liegen ihre Möglichkeiten alle auf musikalischem Gebiete, in der Ausdrucksform also, die dem primitiven Menschen am leichtesten zugänglich ist. Trotzdem genügt es ihr nicht, ihr Leid auszusingen. Stärkste seelische Erschütterungen sind nur durch körperliche Reaktionen zu überwinden; daher der Krampfanfall. Denn in der Sendung ist Mignon noch keineswegs ein krankes Wesen, wie sie es in den Lehrjahren vorstellt. Primitiv und echt auch ihr starkes Kausalbedürfnis und, daraus hervorgehend, ihr Bildungseifer. Das Motiv der Sehnsucht nach Italien spielt noch eine ganz untergeordnete Rolle.

Fasse ich zusammen, so ergibt sich das Bild des seltsamen Knaben-Mädchens, das sich im Verlaufe des Romans von fast tierischer Primitivität zu höchster Menschlichkeit, vom bloßen Vegetieren zu stärkstem Fühlen über die Stufen Sklaventum, Magdtum, Kindesliebe entwickelt; ein Bild, das, wie im einzelnen noch zu zeigen sein wird, völlig von dem der Mignon aus den Lehrjahren verschieden ist. Das Doppelgeschlechtliche der Figur wird durch ihre Entstehung erklärt, da sie die gestaltgewordenen Empfindungen vorstellt, die Goethe Fritz von Stein, dem „Phantom" der Mutter Charlotte gegenüber hatte. Auch auf die Darstellung von Mignons Entwicklung mag Fritz von Stein eingewirkt haben, den Goethe im Laufe der Jahre, die er an der Mignon arbeitete, neben sich allmählich werden sah. Das Verhältnis Wilhelms zu Mignon geht z. T. parallel dem Verhältnis Goethes zu Fritz. Der Name Mignon schließlich schlägt die Brücke zwischen Erlebnis und Form.

Am 11. November 1785 legte Goethe die Arbeit aus der Hand. Am 3. September 1786 begann seine Flucht nach Italien. Am 18. Juni 1788 fuhr er wieder in Weimar ein. Und nach einem vergeblichen Ansatz in den letzten Tagen des Dezember 1790, nach einer Pause von 8½ Jahren, begann im Frühjahr 1794 ein anderer Goethe die Theatralische Sendung zu einem anderen Werk, zu den Lehrjahren umzuarbeiten. Am 27. August 1794 schrieb er an Schiller: „Die Schrift ist schon solange geschrieben daß ich im eigentlichsten Sinne jetzt nur der Herausgeber bin." Er fühlte selbst, daß ihm der Roman fremd geworden war. Zu dieser Überzeugung paßt auch die schon im Mai 1794 getane Äußerung, worin er das Buch eine „Pseudo-Confession" nennt. Seine Meinung bestätigt sich uns, prüfen wir die Veränderung, die in ihm vorgegangen war, und das Werk, das aus jenem ersten unter seinen Händen entstand.

Italien wurde für Goethe das Land der Erfüllung. Stand sein bisheriges Leben unter dem Motto: Sehnsucht und Suchen, so kam nun die Periode der Sättigung. Konzentriertestes Aufnehmen und Sammeln, das ists, was von seinem italienischen Aufenthalt auch dem Wilhelm Meister zugute kommt. Hatten die letzten Jahre und Jahrzehnte an Goethe gezehrt und ihn zu vorzeitigem Altern gebracht, so wurde er nun wieder jung. Freilich war seine zweite Jugend anders als die erste. Er begann zu vollenden, sich und seine Werke. Die Werke stehen noch auf der Höhe, die der Künstler Goethe durch Charlotte von Stein erreicht hatte. Bisher, in der fortgesetzten Spannung, die die Gegenwart der begehrten Frau in ihm erzeugte, war er noch nicht dazu gekommen, sie in Ruhe durchzuarbeiten und zu beendigen. Das konnte er jetzt; er begann die Dinge zu überschauen, in denen er noch bis vor kurzem fest gefangen war. Eine Zeit der Sehnsucht lag hinter ihm, die die herrlichsten Keime und Anregungen in ihm geschaffen hatte; jetzt konnten sie sich entwickeln. Was er

von der Natur, der Kunst, den Menschen erhofft und gewünscht hatte, hier erfüllte es sich. Seine Abkehr von der Gotik, der Kunstform sehnsüchtigen Strebens, wird zum Symbol seiner Wesensänderung. Eine ewig gewährende Natur, der Überfluß erlesenster künstlerischer Schöpfungen, die sinnenfrohen, warmen Menschen, die sich frei ihren Trieben hingaben: all das war geeignet, Goethe, der bisher von den Fesseln einer kleinlichen Moral gedrückt worden war, seine volle Freiheit zu verschaffen. Als Goethe nach Deutschland zurückgekehrt war, litt er schwer an der kalten und kargen Natur, die sich unter einem trüben Himmel hinbreitete; er litt unter den Menschen, die sich seit seiner Abreise nicht verändert hatten. Aber während er sich vor der Kälte und Unfreundlichkeit seiner Heimat nicht schützen konnte, spielte ihm das Schicksal einen Menschen zu, wie er ihn brauchte. Das sofort nach seiner Rückkehr aus Italien angeknüpfte Verhältnis zu Christiane Vulpius war folgerichtige Fortsetzung dessen, was er in Italien fordern gelernt hatte: Erfüllung und Sättigung. Christiane war die erste, die einzige Frau wohl, die Goethe inmitten aller Konvention und trotz vieler Leiden das gab, was er sonst nur in Italien, weitab von der Hofetikette, der „guten Gesellschaft" gefunden hatte: sie gab sich selbst ohne Einschränkungen. Die Zeit, in der er jedes noch so distanzierte Zusammensein mit einer geliebten Frau erbitten mußte, ist vorbei. Jetzt ist sie ständige Begleiterin, die in der Hingabe an ihn aufgeht. Die Satzungen einer engen Moral hören auf, für Goethe zu existieren. Frei gibt er sich seinen Trieben hin, Sinnlichkeit und Sittlichkeit sind für ihn keine Gegensätze mehr. Ehemals „allein und abgetrennt", muß er nun sein „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide" nicht mehr in die Welt hinausrufen; denn er hat gefunden. — Wenn nun Goethe, dieser neue Mensch, sein altes Werk wieder vornahm, so mußte es notwendigerweise ein neues Aussehen gewinnen. An einer Figur, eben unsrer Mignon, werde ich das nachzuweisen suchen.

Die Zwitterhaftigkeit war in der Sendung das Hauptproblem der Mignon gewesen; hier ist die erheblichste Verschiebung eingetreten. Von dem Knaben-Mädchen, das einer überhitzten Phantasie entsprungen war, dessen ganze Existenz von verhaltener Sinnlichkeit durchzittert schien, ist kaum eine Spur geblieben. Schon rein äußerlich ist jede Andeutung einer maskulinen Behandlung getilgt. Durchweg ist es die Mignon. Kein Zweifel mehr, daß sie ein Mädchen ist; als ein fast nebensächliches Motiv wird ihr Wunsch, in Knabenkleidern zu gehen, behandelt.

Charakteristisch der Unterschied der beiden Stellen, in denen Wilhelm Mignon auf der Treppe begegnet. In der Sendung (51, 208) ist ihre Kleidung „ein kurzes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln und weiten Beinkleidern". In den Lehrjahren (21, 142) trägt sie „ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe lange Beinkleider mit Puffen..."

In der Sendung sind ihre Haare um den Kopf „gewunden", in den Lehrjahren „gekräuselt und gewunden". Das will heißen: in der Sendung ist Mignons Aussehen in der Tat dem eines Knaben ähnlich; in den Lehrjahren dagegen sieht sie kostümiert aus, und zwar entspricht ihre Kleidung etwa der „spanischen" Tracht, wie sie auf dem damaligen Theater üblich war. Und Wilhelm zieht auch gleich den richtigen Schluß, denn in den Lehrjahren heißt es, er „fragte sie, wem sie angehöre, ob er schon leicht sehen konnte, daß sie ein Glied der springenden und tanzenden Gesellschaft sein müsse". Später, als sie zu Wilhelm gehört, wünscht sie sich einen Anzug in den Farben, in die er sich kleidet. Damit aber dieser Wunsch ja nicht seltsam erscheinen möge, wird er (21, 185) sofort motiviert: denn Mignon wünscht sich „ein neues Westchen und Schifferhosen, wie sie solche an den Knaben in der Stadt gesehen . . ." In der Sendung ist das anders: da geht sie von Beginn an als Knabe und putzt sich später nur mit zusammengebettelten Stoffresten, die in der Farbe dem Anzug Wilhelms gleichen. — Auch die Stelle, an der Mignon von ihrer Armverrenkung nichts sagt, um dem Arzt ihr Geschlecht nicht bekannt werden zu lassen, ist gegenüber der Sendung in den Lehrjahren sehr abgeändert. Denn in den Lehrjahren heißt es (22, 60), Mignon habe „sich vor dem Chirurgus gescheut, der sie bisher immer für einen Knaben gehalten hatte"; in der Sendung dagegen lautet die Stelle nachdrücklich (52, 213): „. . . daß es darum geschehen, um dem Chirurgus, der sie immer für einen Knaben gehalten, ihr Geschlecht nicht bekannt werden zu lassen." In jener Nacht, die Philine in Wilhelms Armen zubringt, wird Mignon plötzlich reif; die Eifersucht, die Qualen der Nacht machen aus dem Kind ein Weib; ihr Erscheinen am nächsten Morgen setzt Wilhelm in Erstaunen. Doch als kurz darauf beim Brand ihre Garderobe im Feuer umkommt und man den Vorschlag macht, sie nun als Mädchen zu kleiden, weigert sie sich entschieden. Aber schon die Form ihrer Weigerung läßt uns den Grund sehen. „Nun gar nicht! rief Mignon aus und bestand mit großer Lebhaftigkeit auf ihrer alten Tracht . . ." (22, 224) Nun gar nicht! das heißt: jetzt erst recht nicht, jetzt, nach Wilhelms Liebesnacht mit Philine nämlich; da hat sich Mignon als Frau abgewiesen gefühlt und besteht nun darauf, ein Knabe zu bleiben. Ebenso befindet sie sich in einer Oppositionsstellung, wenn sie (22, 10) sagt: „Ich bin ein Knabe: ich will kein Mädchen sein!" — Gegen Schluß der Lehrjahre kommt aber Goethe das Motiv wieder sehr gelegen. Durch scheinbare Äußerlichkeiten kann er tief inneres Erleben widerspiegeln. Mignon, unter Obhut Natalies, hat bei Gelegenheit einen Engel darzustellen. (23, 157ff.) In dem langen weiblichen Gewande gefällt sie sich so, daß sie es beibehält. Scheinbar bequemt sie sich also dazu, Frauenkleider anzulegen. In Wirklichkeit aber trägt sie das Gewand mit dem Empfinden, es sei das passende Kleid für den Zustand, dem sie entgegengehe, ja, in dem sie sich eigentlich schon halb und halb befinde: dem geschlechtslosen, dem Dasein als Engel. Von Mignon heißt es (23, 175): „. . . sie sah völlig aus wie ein abgeschiedner Geist . . ." So fühlt sie sich auch. Die Engel aber leben in unsrer Vorstellung als geschlechtslose Wesen[1].

„Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib . . ."

Ihre Kleidung ist das lang herabwallende Gewand. Und daß Mignon dieses Gewand anlegt, ist nur ein andrer Ausdruck für das „So laßt mich scheinen bis ich werde", für ihre Antwort auf die Frage eines Kindes, ob sie ein Engel sei: „Ich wollte, ich wär' es." — So ist dies Motiv also in den Lehrjahren völlig abgewandelt; an sich bloß noch nebensächlich, wird es nur zum Schluß ein wichtiges Hilfsmittel. Das, was einst der Urgrund zur Schaffung der Mignonfigur war, ist jetzt nur noch ein Nebenbei: ein deutliches Zeichen, wie fremd Goethe seine Dichtung geworden war.

[1] So denkt sich Goethe auch die Engelscharen in der Grablegungszene des Faust II, wie aus Mephistos Worten hervorgeht.

Die zweite Tatsache, die in der Sendung auffiel, war die folgerichtige Durch- und Weiterentwicklung der Mignonfigur. Auch das ist anders geworden. Dem Goethe vor der Italienreise war diese Konsequenz absolut eigen und selbstverständlich. Zehn Jahre später aber schilt er: „. . . im Leben brauche man nicht konsequent zu sein, aber freilich in einem Roman verlange man es[1].“ Betrachte ich die Lehrjahre zunächst nur bis zu dem Punkte, bis zu dem auch die Sendung geht, so zeigt sich, daß die fünfstufige Einteilung der Entwicklung einer dreistufigen gewichen ist: Buch II Mignon die Dienerin, Buch III Mignon das liebende Kind, Buch IV Die beginnende Leidenschaft. Diese Stufen sind aber nicht genau von einander getrennt. Und über dem Ganzen liegt eine neue Hauchschicht: Mignon als guter Genius. Diese wunderliche Mischung bringt eine Gestalt hervor, die uns wie ein Fabelwesen, ein Geist aus dem Märchen anmutet.

Charakteristisch zunächst der Fortfall der Szene (51, 235), in der Mignon vor dem Mann, der sie küssen will, flieht. Bilder, deren Hauptwirkung auf der Winzigkeit von Erotik beruht, die doch deutlich fühlbar wird, liegen dem Goethe nach der Italienreise nicht mehr. Er ist um diese Zeit zu gesättigt, um so feine Schwingungen in dieser Richtung noch spüren zu können. So muß diese prachtvolle Übergangszene daran glauben. Weiter raubt sich Goethe dadurch, daß Wilhelm Mignon direkt von dem Seiltänzer kauft, eine andere Möglichkeit: die gleichmäßige äußere wie innere Annäherung der zwei Personen. In der Sendung war eine Stufe mehr: Mignon wird von Madame de Retti gekauft; es besteht also äußerlich ein großer Abstand zwischen Wilhelm und ihr. Der ist in dem Moment überbrückt, in dem Wilhelm das Kind ganz zu sich nimmt. Und damit ist der äußere Vorwand gegeben, die beiden sich innerlich nähern zu lassen. — Das Tier-Element in Mignon kommt völlig in Wegfall; von den drei Stellen, die als Belege aus der Sendung zitiert wurden, fallen die zwei bezeichnendsten fort. (51, 219f. und 51, 252f.) Für solche primitiven und durch ihre Primitivität rührenden Laute hatte der ältere Goethe auch kein Organ mehr. Das sklavische Benehmen des Kindes zu Beginn wird gestrichen, nur ihrer sonderbaren Art zu grüßen kurz Erwähnung getan. Infolgedessen sind auch ihre ersten, in der Sendung so reizvoll geschilderten Annäherungsversuche an Wilhelm verschwunden. Erst der Krampfanfall stellt die Verbindung zwischen der Sendung und den Lehrjahren wieder her. Nun geht die Entwicklung parallel zur Sendung bis zu dem Moment, wo die Sendung abbricht. Hier wird in den Lehrjahren die Entwicklung fortgesetzt. Und hier kommen Szenen, die offenbaren, was Goethe, der in seiner neuen Verfassung für manches das Verständnis verloren hatte, andrerseits gewonnen hatte: das Darstellungsvermögen für reife, ganz erfüllte und gesättigte Empfindungen. Mignon liebt Wilhelm mit einer solchen

[1] Gespräch mit Charlotte von Stein vom 17.(?) Nov. 1795.

Intensität, daß sie stirbt, als sie ihn in den Armen einer anderen sieht. Ihre Empfindungen für ihn, der ihr nach der Liebesnacht mit Philine mehr denn je unerreichbar scheint, zehren ihren Körper auf; ihr Tod ist nichts Überraschendes mehr, nur letzte Konsequenz.

Mächtig verstärkt ist das Motiv der Italiensehnsucht Mignons, das zeitweise mit der Sehnsucht nach dem Geliebten zusammenfällt. Alle Stellen aus der Sendung bleiben, doch kommen im weiteren Verlauf der Lehrjahre noch ganz bedeutende Äußerungen dazu. — Die übrigen Züge Mignons aus der Sendung sind im allgemeinen beibehalten; aber sie wollen nicht mehr so recht passen: denn für dieses Wesen, das so tief ist, daß es von Empfindungen aufgezehrt wird, für ein Wesen, dessen Körperlichkeit eigentlich zur Nebensache wird, ist die Seltsamkeit ihres Gebahrens etwas zu betont. Und ganz besonders scharf wirkt der Kontrast, achtet man auf jenen mystischen Schleier, der, in den Lehrjahren völlig neu, die ganze Mignongestalt zu umhüllen scheint, sie weit über Menschliches hinaushebt und uns in ihr einen nahezu überirdischen Genius zeigt. War Mignon in der Sendung ein konkretes Wesen aus Fleisch und Blut, das sich durchaus sehen und beschreiben ließ, so spottet die Mignon der Lehrjahre letzten Endes aller Bemühungen, sie fassen und deuten zu wollen.

Dieses Märchenhafte in ihr tritt in der Hauptsache Wilhelm und Felix gegenüber in Aktion; Mignon wird die Warnerin, die Seherin, deren Stimme die Irdischen zwar wenig achten, die aber regelmäßig recht behält. Sie ist es, die immer wieder Wilhelm vom Theater zurückzuhalten sucht, das sie für sich so entschieden ablehnt. Sie fleht ihn an (21, 278): „Lieber Vater! bleib auch du von den Bretern!“ Und sofort darauf setzt Goethe irdische Kurzsichtigkeit gegen das Wissen der Seherin, denn Wilhelm „merkte nicht auf diesen Wink . . .“ Ganz deutlich wird der Gegensatz zwischen dem töricht Handelnden und der Wissenden in dem Augenblick, da Wilhelm (22, 154) den Kontrakt unterschreibt, der ihn der Bühne verpflichtet. Ganz in Träumen „schrieb er seinen Namen nur mechanisch hin, ohne zu wissen, was er that, und fühlte erst, nachdem er unterzeichnet hatte, daß Mignon an seiner Seite stand, ihn am Arm hielt und ihm die Hand leise wegzuziehen versucht hatte.“ Für Mignons Verhältnis zu Felix werden die Worte gewählt (22, 136), daß sie „auch ihm als ein liebevoller Schutzgeist“ erschien. Auch ihm: wie nämlich letzten Endes auch allen anderen. Nachdem die alte Barbara Felix für Wilhelms Kind erklärt hat, heißt es (23, 88f.): „Ich wußte es lange und sagte nichts, versetzte Mignon. — Wie ist es möglich? rief die Alte — Woher? fiel Wilhelm ein. — Der Geist hat mir's gesagt. — Wie? Wo? — Im Gewölbe, da der Alte das Messer zog, rief mir's zu: Rufe seinen Vater, und da fielst du mir ein. — Wer rief denn? — Ich weiß nicht, im Herzen, im Kopfe, ich war so angst, ich zitterte, ich betete, da rief's und ich verstand's.“ Sie ist eine fromme Katholikin, aber ihre Frömmigkeit ist wie die einer Heiligen, eines Engels, einer Fürbitterin. Wie denn auch dem armen Geschöpf in seiner gräßlichsten Verzweiflung „die Mutter Gottes erschien, und es versicherte, daß sie sich seiner annehmen wolle.“ (23, 170) So steht ihr ganzes Leben, wie der Abbé sagt, „in der Hoffnung einer unmittelbaren göttlichen Hülfe . . . Mit einem heiligen Vertrauen war auch dieses gute, gegen die Menschen so verschlossene Herz beständig zu seinem Gott gewendet . . . Mit Eifer hing es an der katholischen Religion, in der es geboren und erzogen war. Oft äußerte sie den stillen Wunsch, auf geweihtem Boden zu ruhen . . .“ (23,257).

Fasse ich zusammen, so sehen wir in der Mignon der Lehrjahre einen guten Genius vor uns, dessen irdische Züge, die Goethe nachträglich durch die seltsame Geschichte ihrer Geburt zu erklären sucht, Überbleibsel einer ganz anderen Mignon, schließlich von Sehnsuchtsempfindungen aufgezehrt werden, sodaß der Tod nur wie ein Übergang in den Urzustand erscheint.

Die Erinnerung an die Tote spielt nun noch in die Wanderjahre hinein. Wilhelm trifft auf seinem Wege einen Maler, der ihm erzählt, daß er „leidenschaftlich eingenommen sei von Mignons Schicksalen, Gestalt und Wesen." (24, 353ff.) Er wolle in ihre Heimat ziehen, um „hier das liebliche Kind in glücklichen und unglücklichen Umgebungen und Augenblicken darzustellen und so ihr Bild, das in allen zarten Herzen lebt, auch dem Sinne des Auges hervorzurufen." Mignons Heimat liegt jetzt am Lago Maggiore. Die beiden Männer ziehen dorthin, Mignons Bild wird in die Landschaft, die Gelände hineinkomponiert. Interessant sind da die zwei Äußerungen, in denen Goethe von Mignon als einem „Knaben-Mädchen", einem „Scheinknaben" spricht. Das mag zuerst befremdlich erscheinen, wenn wir uns in die Erinnerung zurückrufen, daß gerade dies Motiv für Goethe in den Lehrjahren ziemlich zur Nebensache geworden war. Der Grund dieser Bezeichnung wird aber klar, wenn man berücksichtigt, daß der Dichter hier Gemälde schildert, daß aber natürlich an Mignon, betrachtet man sie nur rein äußerlich, die Knabenkleidung das erste ist, was ins Auge fällt. Außerdem malt sie der Künstler als Kind in ihrer Heimat, und dort „liebte sie mit den Knaben die Kleider zu wechseln", wie es in der Erzählung des Marquese (23, 274) ausdrücklich heißt.

Ich möchte am Schluß noch zusammenfassend sagen, was diese Arbeit bringen wollte. Das ist vor allem zweierlei: einmal wollte sie versuchen, Licht in die vielfach erörterte und noch ganz ungeklärte Frage der Entstehung der Mignon in Goethes Phantasie zu werfen. Zweitens sollte sie zeigen, daß man von Mignon nicht als einem einheitlichen Gebilde sprechen kann, nicht von einer fest zu umreißenden Figur, wie etwa von einem Götz, Werther, Tasso. Und über dem allen wollte sie darauf hinweisen, wie stiefmütterlich bisher die Forschung mit dieser Gestalt umgegangen ist. Diese Rückständigkeit ist um so seltsamer, als gerade von der Mignonfigur eine Fülle von Problemen ausgeht. Die große Untersuchung über die Einwirkung der Goetheschen Mignon auf die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts fehlt uns noch immer.

8.

Sir Walter Scotts Beziehungen zu Deutschland. II.

Von Prof. Dr. **John Koch** in **Berlin-Zehlendorf.**

(Nach einem in der Gesellsch. f. deutsche Philologie zu Berlin gehaltenen Vortrag.)

II.

Nachdem wir so Scotts Beziehungen zu einzelnen Personen, die ihn zur Beschäftigung mit der deutschen Sprache und Literatur anregten, und die Umstände, welche seine Bekanntschaft mit deutschen Verhältnissen förderten, betrachtet haben, wollen wir, ehe wir auf seine weitere Belesenheit in deutschen Schriftwerken, seine kritische Tätigkeit im Anschluß daran und die Nachklänge an seine Lektüre in seinen eigenen Werken eingehen, untersuchen, wie er seine Quellen in den schon erwähnten Übersetzungen und Bearbeitungen deutscher Texte behandelt, und welche Sprachkenntnis daraus zu entnehmen ist. Beginnen wir mit Bürgers Lenore (S. schreibt Lenoré), dem er den Titel '*William and Helen*' gibt, der nicht zu weit vom Original abweicht, da Ellen der Kosename für Eleanor = Leonore) ist. Die 8zeiligen Strophen dieses mit der Reimstellung ababccdd teilt er in zwei 4zeilige Strophen von abwechselnd 4 und 3hebigen Versen, von denen nur die jedesmal zweite und vierte Zeile reimen, doch verwendet er zuweilen Binnenreime, z. B. Strophe XLI: *To-night I* ride *with my young* bride (jetzt führ ich heim mein junges Weib). Im ganzen folgt Scott dem deutschen Text getreulich und weiß auch dessen Ton glücklich zu treffen. Aber er gestattet sich auch mancherlei Änderungen. Zunächst verwandelt er Bürgers friederizianischen Reiter in einen Kreuzfahrer und läßt ihn gegen die Sarazenen kämpfen, wohl weil er für den 7jährigen Krieg bei seinen Lesern kein richtiges Verständnis voraussetzte. Er verlegt also die Zeit der Handlung ins Mittelalter; daher sprengt Wilhelm (Str. XXIV) über die Zugbrücke zum Turm, wo die Geliebte weilt, und später fallen nicht Koller und Zopf ihm ab, sondern Helm und Küraß (Str. LXII); sein Grab liegt nicht in Böhmen, sondern in Ungarn (Str. XXIX). Auch in der Reihenfolge der Strophen erlaubt sich Scott einige Umstellungen; so nimmt er die Bürgerschen Strophen, die „Hilf Gott, hilf, geh nicht ins Gericht" und „O Mutter, was ist Seligkeit" beginnen, voraus, wiederholt sie aber an der richtigen Stelle mit einigen Änderungen im Wortlaut (XII und XIX, XIV und XXI). Am auffälligsten ist, daß er die Frage Lenorens: „Sag' an, wo ist dein Kämmerlein usw." erst hinter dem Abenteuer mit dem Leichenzuge einfügt. Auf Mißverständnis des Textes zu beruhen scheint, wenn an der Stelle „Komm Küster hier usw." der Leichnam, welcher beerdigt werden soll, aufgefordert wird, mit seinem Chor dem Reiter zu folgen (Str. XLII und XLVIII). Wohl aus demselben Grunde gibt Scott nachher „Gesindel" mit '*Murderer in his chain*' und '*felon*' (L und LI) wieder. Die Strophen, welche den

tollen Ritt so markig schildern, beginnen bei Scott (nur teilweise Taylor entlehnt): "*Tramp! tramp! along the land they rode*; *Splash! splash! along the sea* (XLVII usw.), welch letzterer Ausdruck kennzeichnend für den Inselbewohner ist, da sein Kreuzfahrer natürlich übers Meer setzen muß, um das Festland, wo sein Grab liegt, zu erreichen. Als dann der wilde Reiter an dem Kirchhof, seiner Ruhestätte, anlangt, fügt Scott Bürgers Beschreibung Kirche und Turm hinzu (LIX) und läßt Mitternachtsvögel umherflattern (LX), wodurch er wohl „das Geheul in hoher Luft" verdeutlichen will. Das Roß versinkt nicht, wie im Urtext, sondern löst sich in Luft auf (LXIV). Man wird diese Änderungen nicht gerade glücklich nennen, aber für den ersten Versuch eines jungen Dichters kann man diese Übersetzung als wohl gelungen bezeichnen.

Ähnlich verhält sich Scott zum „Wilden Jäger", den er ursprünglich '*The Chase*', später '*The Wild Huntsman*' betitelte. Einleitend schickte er die deutsche Sage vom Wildgraf Falkenburg voraus und verweist auf andere gleichartige Überlieferungen, auch in Schottland. Das von ihm gewählte Versmaß ist dasselbe wie vorhin, nur daß jetzt auch die erste und dritte Zeile reimen. Da aber der 6zeiligen Strophe Bürgers zwei 4zeilige gegenüberstehen, muß Scott öfters Füllverse einschalten oder den einfachen Ausdruck des Originals umschreiben, wobei er mehrfach den sonst bewahrten Ton des Volksliedes durch gekünstelte Wendungen verletzt. Solche Zusätze sind: II, 3-4: *While answering hound, and horn, and steed, The mountain echoes thundering wake.* VII, 3: „Auf Erden und im Himmel" wird *earth, or sea, or sky*'. X, 3-4: Der scher aus Paternoster hin: *To muttering monks leave matin-song, And bells, and books, and mysteries.* XIV, 2 „ein weißer Hirsch": *a stag more white than mountain snow.* XVI, 2 „Ährenfeld": *A field with Autumn's blessings crowned.* XVII, 2-4 „Verschont den sauren Schweiß der Armen": *Spare the poor's pittance .. Earn'd by the sweat these brows have pour'd In scorching hour of fierce July.* — XIX: „Hinweg du Hund": *Away, thou hound, so basely born.* XX, 3-4 „Der Troß mit Hund und Roß und Mann": *Wild follows man, and horse, and hound Like dark December's stormy gale.* XXI, 1-2 = Bürger 14, 5-6; dann *While, joying o'er the wasted corn Fell Famine marks the maddening throng* (?). XXII, 3-4 „Gesprengt, verfolgt": *Hard run, he feels his strength decay, And trusts for help his simple skill.* XXIII, 1-2 „Und mischt sich, da verschont zu werden usw.": *Too dangerous solitude appear'd; He seeks the shelter of the crowd.* XXV, 3-4 „Ihr eins und alles spart der Armen": (*These herds*) *a widow's little all — These flocks, an orphan's fleecy care!* XXX, 2 „... bedeckt mit Schaum": *white with foam While big the tears of anguish pour.* XXXII, 3-4 „Entweihe Gottes Freistatt nicht": *Forbear with blood God's house to stain; Revere his altar, and forbear!* XXXVI, 3 „Hui!": *on whirlwind's pinion borne.* XXXIX, 1-2 „Der Schwung der Peitsche sauset

nicht", fehlt; statt dessen: *He listens for his trusty hounds; No distant baying reach'd his ears.* XLI, 1-2 „Hoch über seinem Haupt herab" *High o'er the sinner's humbled head At length the solemn silence broke.* XLII, 1-2 „Du Wütrich teuflischer Natur": *Oppressor of creation fair, Apostate Spirit's harden'd tool* usw.

Daneben laufen offenbar Mißverständnisse. Der „Kreuzweg" wird (IV, 3) '*opposing sides*'. Bürgers Str. 10: „bald hinten und bald vorn Stürzt einer tot dahin vom Troß, usw." lautet: *A heedless wretch has crossed the way, He gasps the thundering hoofs below.* — Ferner Str. 17 „Hu, der du deiner besten Kuh, Selbst um- und angewachsen wärst Und jede Vettel noch dazu" gibt Scott folgendermaßen wieder: . . *Vain were thy cant and beggar whine, Though human spirits, of thy sort, Were tenants of these carrion kine.* Bürger Str. 25 („Verderben hin usw.") wird völlig geändert: (XXXV, 2-4): . . . *Thy altar, and its rights I spurn; No sainted martyr's sacred song, Not God himself, shall make me turn.* Ebenso Str. 32 „aus der Erd' empor, huhu! Fährt eine schwarze Riesenfaust' usw.": (XLVI, 1) *Earth heard the call, her entrails rend,* usw. (2-4 = B. Str. 33). (XLVII) *What gastly Huntsman next arose, Well may I guess, but dare not tell; His eye like midnight lightning glows, His steed the swarthy hue of hell.*

Scotts Str. 49 und 50 entsprechen im wesentlichen Str. 34ff. des deutschen Textes, doch stellt er, verkürzt, den Inhalt von 35 vor 34. Willkürlich abweichend sind aber seine beiden letzten Strophen; der „Wüstling" wird zum '*belated peasant*', worauf er hinzufügt: '*he signs the frequent cross*'. Ebenso frömmelnd sind die Schlußverse, wo statt des Jägers: '*The wakeful priest*' erscheint, der menschlichen Stolz beweint usw.

Eher könnte man seine Änderungen in Str. V, wo er den „Feuerfarbnen" des linken Ritters in '*the swarthy hue of hell*' kleidet, und Str. XXXIX, wo er das „ferne Meer" in '*a distant torrent*' verwandelt, billigen. Mitunter scheint er den derben Ausdruck Bürgers absichtlich gemildert zu haben; so sagt er Str. XV, 3: '*But, live who can, or die who may*' statt: „Laß stürzen, laß zur Hölle stürzen! Das darf nicht Fürstenlust verwürzen"; und Str. XIX, 2: *Or dread the scourge's echoing* (!) *blow*' statt: „Sonst hetz' ich selbst, beim Teufel! dich."

Noch weit freier verfährt Scott mit der Ballade, die Rugantino in Claudine von Villa Bella (II, 2) singt, in deren Nachahmung, wie er in den einleitenden Worten sagt, er Lewis manche Verbesserung verdankt. Was Goethe, echter Volkspoesie gemäß, nur leicht andeutet oder verschleiernd berichtet, wird von Scott deutlicher bestimmt oder bis ins einzelne ausgemalt. Der namenlose „Buhle" heißt bei ihm *Frederick*, und „das arme Mädel" *Alice* „die Stund, als sie verschieden war" wird genau angegeben: '*Death in pity brought his aid, As the village bell struck four*' usw.; „Bindts Pferd hauß an" lautet in der Übertragung: '*To the portal, dank and low, Fast his steed the wanderer*

bound'. Im übrigen läßt sich nicht Zeile für Zeile vergleichen, da Scott die sechs 7zeiligen Strophen des Originals in 22 4zeilige nach Art der vorigen zerdehnt. So wachsen die ersten beiden Verse Goethes zu zwei vollen Strophen an, und für den Rest dieser ersten Strophe und die nächste braucht Scott ihrer sechs. Dagegen finden die Endzeilen von Goethes vierter Strophe „Sich unter ihm die Erd erwühlt, Er stürzt wohl hundert Klafter" keine genaue Entsprechung im englischen Gedicht. Noch freier läßt Scott seine Phantasie am Schlusse walten, zumal Goethe kurz abbricht: Der herumtappende Friedrich gelangt an eine eiserne Tür; drinnen hört er donnernde Stimmen und lautes Gelächter, worauf eine feierliche Weise ertönt, das Lieblingslied Alices. Da schlägt die vierte Stunde, die eiserne Tür öffnet sich und drinnen sieht er ein schauerliches Festmahl gerichtet; die Gäste, in denen er verstorbene Verwandte und Freunde erkennt, sitzen auf Särgen. Alice im Leichengewand (wie bei Goethe) winkt ihm, sich zu setzen, und die gespenstigen Gäste begrüßen ihn mit donnernder Stimme: '*Welcome, traitor, to the grave! Perjured, bid the light farewell!*' Eine Verbesserung des Urtextes wird man in dieser Umdichtung nicht erkennen.

Genauer an die Vorlage aber hält sich Scotts Übersetzung des 'Erlkönig', (der er übrigens die seltsame Erklärung voranschickt: „Der Erlkönig ist ein Kobold, der im Schwarzwald in Thüringen spukt"). Bei der Vergleichung ist jedoch auch die Übertragung dieses Gedichts von Lewis zu berücksichtigen, mit dem Scott, wie er selbst sagt, sich erdreistet hat zu wetteifern — sehen wir zu, wer den Preis davonträgt.

Zu Goethes „durch Nacht und durch Wind" braucht L. die ganze zweite Verszeile: '*While night frowns around, while chill roars the blast*', während S. sich genauer an G. anschließt. Umgekehrt V. 3-4, wo S. den Sohn zum Subjekt der Handlung macht: *And close the boy settles. . . To hold himself fast. . . .* In V. 5-6 stellt S. die Antwort vor die Frage, L. hat die richtige Reihenfolge.—Zl. 7: „Schweif" gibt S. ziemlich gut mit '*shroud*' wieder, während L. '*his beard long and white*' daraus macht. Zl. 8: „Nebelstreif" ist bei S. '*dark wreath of the cloud*', L., mehr gekünstelt, '*thine eyes are deceived by the vapours of night*'. Zl. 10—12: hält sich keiner genau an die Vorlage; S. widmet den Spielen zwei Zeilen (dabei der gesuchte Ausdruck: *By many a gay sport shall thy time be beguiled*), läßt dafür aber das „gülden Gewand" fort; L. dagegen erwähnt die Mutter nicht (*I will give you fine clothes* etc.) und beschreibt die „bunten Blumen" ausführlicher. In der nächsten Strophe folgt S. seinem Vorbild ziemlich getreulich, im ganzen auch L., aber statt des einfachen: „Sei ruhig, bleibe ruhig" gebraucht er die Wendung "*thy terrors appease*". — Zl. 18 und 19 werden von beiden die Töchter vereinfacht: '*My danghter shall tend thee (you)*' etc., wie Brandl meint, durch Herders „Herr Oluf" (dessen Übersetzung L. auf die des Erl-

königs folgen läßt), wo nur eine Elfentochter erscheint, beeinflußt. Daß diese Töchter den „nächtlichen Reihen" führen, erwähnt keiner von beiden. (S. sagt dafür — Zl. 19: '*She shall bear thee so lightly thro' wet and thro' wild*'), L. setzt willkürlich (*My daughter*) '*in purple and gold who is drest*' hinzu. Ebenso ist Zl. 22 (. . . „am finstern Ort") von keinem annähernd richtig ausgedrückt (S.: (*saw you not*) *The Erl-King's pale daughter glide through the rain*? — L.: '*The Erl-King and his daughter are waiting for me*'). Auch in der folgenden Zeile weicht L. völlig vom Original ab: '*Now shame thee, my dearest, fear makes thee blind*'. Zl. 24 dagegen trifft in beiden einigermaßen den Sinn des Goetheschen Verses. Aber wie matt ist die Wiedergabe der folgenden Strophe: „Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt" usw. Die erste Zeile (25) schließt bei S.: '*no longer delay*', bei L. '*I dote on that face so divine*', die nächste '*I will drag you away*' bei ersterem (nicht gerade wirkungslos), bei letzterem '*force makes you mine*'. — Zl. 27: „jetzt faßt er mich an" bei beiden falsch: S. '*now keep your hold*', L. '*O hold me now fast*'. In der letzten Strophe ist gegen die Fassung Scotts kaum etwas einzuwenden, während L. „er reitet geschwind" zu: '*O'er hills and through forests he spurred his black steed*' unnötig erweitert, dann den besorgten Vater '*at his own castle-door*' ankommen läßt und gekünstelt schließt: '*Life throbbed in the sweet baby's bosom no more*'.

Betrachtet man beide Übersetzungen neben einander, so ist leicht zu ersehen, daß Scott, trotz einiger Mißgriffe, den Vergleich mit seinem Vorgänger nicht zu scheuen brauchte.

Auch bei der Übersetzung des Götz ist Scott ersichtlich bemüht gewesen[1], dem von ihm bewunderten Original, dessen Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas er später richtig erkannte[2], gerecht zu werden, wenn er öfters mit ihm auch recht frei verfährt. Wenn er Stellen übergeht, die von den damaligen politischen oder sozialen Verhältnissen Deutschlands handeln oder Derbheiten enthalten, so ist ihm daraus kein Vorwurf zu machen, da er bei den ersteren auf kein Verständnis seiner Leser rechnen konnte und mit den letzteren gewiß Anstoß erregt hätte. Aber er läßt auch Ausdrücke und ganze Sätze fort, wofür kein rechter Grund — in einigen Fällen vielleicht mangelnde Sprachkenntnis — zu erkennen ist. Z. B. in der Szene, wo Selbitz (S. schreibt Selbiss) verwundet am Wartturme liegt, fehlt die Wiedergabe von: „Wie halten sich Sickingens Reiter?" und die Antwort darauf; desgl.: „Ich sehe Georgen . . . Sie zerstreuen sich. Götz erreicht den Fähndrich." „Lücke" heißt '*ruined part*'; „Komm herab": '*Climb higher*'!

[1] S. Brandl, l. c. S. 59ff.; Roesel, l. c. S. 40ff.

[2] Mrs. Hughes, Letters etc., S. 224: "*The publication of Goetz was a great era . . in German literature and served completely to free them from the French follies of unities*", etc. Doch bleibt hierbei Lessings Vorgang unbeachtet.

Doch noch gröbere Verstöße begeht Scott, die mitunter einen komischen Beigeschmack haben, was er selbst nachmals reuevoll zugestand. So schreibt er an Mrs. Hughes in bezug auf dieses Jugendwerk[1]: "*I have however cause to be ashamed of the thing itself. It was undertaken when I did not understand German. . . . I am not able to revise it now because I have forgotten the little I then knew.*" Auch in dem schon erwähnten Brief an Goethe bedauert er die von ihm hierbei begangenen Fehler. Ein paar Beispiele seiner Mißverständnisse mögen genügen[2]. „Der Bischof kroch zum Kreuz": *The Bischop complained to the Circle* (Kreis!); „Unerhört": *unheard;* „Seht doch den Fratzen": *Only mind the gluttons* (Fresser!); „Sonst kommen wir dir über die Glatze": *Your glasses*(!) *may suffer;* „bieten": *beg* (bitten!); „das ist nun ihr Bienenkorb": *where they have raised beans;* „Heisa, mach's Thor auf!": *Henry opens the gate;* „ich ging im Wirtshaus zum Hirsch die Treppe hinauf": *I was going upstairs to the venison in the inn* etc.; „mit den eiteln, garstigen Vetteln": *with these lounging, begging* (bettelnd?) *Court-sycophants;* „ganz kleine Stümpfchen Unschlitt": *old worsted stockings* (Strümpfe!) *in a frosty night*(?); „Sachsenhausen": *Correctionhouse;* „Ein blondes, schönes Haar und gewachsen wie eine Puppe": *And such fine, light hair, and curled like a boy's* (Bube!); „Ich bin unmutig": *I want courage* usw.

Man wird vielleicht geneigt sein, diese Schnitzer damit zu entschuldigen, daß es Scott an den nötigen Hilfsmitteln gefehlt habe, um die Bedeutung jener, z. T. seltenen Ausdrücke zu finden. Aber wenn er, wie er selbst angibt (s. o.), Adelungs „grammatisch-kritisches" Wörterbuch besaß, so hätte er darin nicht vergeblich gesucht, da alle oben angeführten Wörter darin (außer Sachsenhausen) deutlich genug erklärt sind. Wahrscheinlich war er aber zu bequem, um lange nachzustöbern und begnügte sich, ungefähr den Sinn des Textes zu erfassen, ohne sich genau an den Wortlaut zu halten: die von ihm, wie wir gesehen haben, befolgte Methode der Spracherlernung.

Bei seiner späteren Übertragung von deutschen Gedichten im Volkston hat Scott richtig erkannt, daß man bei dieser Art von Poesie sich so streng wie möglich an deren einfache und ungezwungene Ausdrucksweise halten müsse, wie er im Vorwort zur '*Battle of Sempach*[3]' bemerkt. Einleitend dazu begeht er jedoch einen wunderlichen Irrtum. Da er den von Aegidius Tschudi (1505—72) überlieferten Text zugrunde legt, hält er diesen mit dem am Schlusse (Str. 39) genannten Verfasser Halbsuter für identisch und deutet diesen Namen, wie es scheint, als aus Albert Sutor entstanden. Der sonst unbekannte Dichter solle ein geschätzter „Meister-Singer" gewesen sein usw.

---

[1] Ebd. S. 221ff. (20. Sept. 1827).

[2] S. „Englische Sprachschnitzer etc." von O'Clarus Hiebslac (Oscar Schaible) London 1886, S. 5—11.

[3] Siehe R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder d. Deutschen, Nr. 34/6.

Die Versform dieses Schlachtgesanges, die 7zeilige, 3hebige Strophe (ababcdc gereimt) ersetzt Scott wieder durch das ihm geläufigere englische Balladenversmaß (4zeilige Strophe 1 und 3 4hebig, 2 und 4 3hebig, abab). Demgemäß müßten je 2 englische Strophen etwa einer deutschen entsprechen, doch trifft dies nur z. T. zu, da Scott, wenn er auch im ganzen dem Gedankengange seiner Vorlage gewissenhaft folgt, einige Stellen überspringt, an andern den Wortlaut etwas kürzt, seltener eigene Gedanken hinzufügt. So übergeht S. die 1. Str. Tschudis (Angabe des Datums der Schlacht), worauf seine Str. 1—3 den Inhalt von 2—3 des deutschen Textes wiedergeben, usw. Es fehlt dann die Str. 6 Tschudis, wo von Mißhandlung der Frauen die Rede ist, die S. wohl anstößig erschien. Weiter läßt er Str. 11—14 jenes aus (Spott über das Morgenbrot), dann Str. 23-24 (Anspielung auf die Schlachten bei Laupen und Moorgarten), Str. 39—42 (Aufzählung der Kantone), 49-50 (Nebenumstände der Erzählung), endlich Str. 53—65, welche die Klage um Herzog Leopold und die anderen gefallenen Ritter enthalten: alles Umstände, die den raschen Gang der Erzählung verzögern und spätere Zusätze des ursprünglich knapp gefaßten Liedes sein dürften. Str. IV ersetzt S. das ihm wahrscheinlich unbekannte Sursee (am Sempacher See) durch Zurich. Die wesentlichste Änderung Scotts aber ist, daß er Str. 66 des Originals („Ku Brüne sprach zum stiere" usw.) vorweg nimmt und hinter Str. 27 (43 T.) einfügt: '*The heifer said unto the bull*' etc. Abweichend ist dann der Anfang der nächsten Str.: *One thrust of thine outrageous horn* etc., dagegen T.: „ich gab im eins zum ore." An andern Stellen erweitert S. etwas den kurzen, nüchternen Ausdruck der Vorlage. So gibt er Str. 15 (20 T.) als Wirkung des Gebets der Schweizer an: *And he (God) displayed his rainbow fair.* Nach Str. 19-22 (27-29) stürzt Winkelried (S. schreibt Winkelreid) auf die Ritter und erfaßt 'ein arm voll spieß'; dafür S.: "*Four lances splinter'd on his crest, Six shiver'd in his side*". Ferner sagt T.s Text Str. 47: ganz einfach (Hans Rot) „fürts übern see also"; daraus macht S. (Str. 33): *And while against the tide and wind Hans stoutly row'd his way.* Ebd. (Hans) „merkts an den dingen"; S. dagegen deutlicher (34): '*H. saw his shadow in the lake*'; F. „er warf si beid in see." — S.: '*He stunn'd them with his oar*'; Str. 36 (S.) endet: '*Their carrion flesh is naught*'; Str. 48 (T.): „di fisch wil ich üch lan." — Einen eigentümlichen Fehler begeht Scott Str. 9, wo er das deutsch mundartliche mäder (Mäher) mit *maids* übersetzt. Str. 15 führt T. einen Ritter Hasenburg an, was S. (Str. 11) richtig mit *Harecastle* verenglischt; merkwürdigerweise korrigiert er sich in der dazugehörigen Note: '*In the original, Haasenstein, or Hare-stone.*'

Ähnlich verhält sich Scott in seiner Übertragung des Spielmannsliedes vom Edlen Moringer (*The Noble Moringer*), dessen Text er nach seiner Angabe der 'Sammlung Deutschen (sic!) Volkslieder' von Büsching und v. d. Hagen entnommen hat[1]. Darnach erwähnt er die

[1] Ich zitiere nach F. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 6.

Auslegung der Herausgeber, nach welcher die handelnden Personen der Familie des Grafen von Marstetten angehörten. Die neuere Deutung F. Vogts[1], der in dem Namen des Helden eine Anspielung auf den bekannten Minnesinger Heinrich von Morungen und in dem des Junkers eine solche auf den Gottfrieds von Neifen erkennt, war ihm natürlich noch unbekannt. Es ist daher Scott daraus kein Vorwurf zu machen, wenn er den letzteren mit '*Marstetten's heir*' (Str. IX und XV) oder als '*Marstetten*' (Str. XLI) bezeichnet. Des weiteren verweist der Dichter auf andere Überlieferungen der in dem Liede behandelten Kreuzfahrersage, über die später Uhland (Schriften IV, 286ff.) fernere Mitteilungen gemacht hat. Die dramatische Bearbeitung dieses romantischen Stoffs von Tieck ('*whose labours of that kind have been so remarkable*') erwähnt Scott kurz in der Einleitung zu '*The Betrothed* (s. u.), S. 8. Der Versbau im deutschen Gedicht ist derselbe wie im vorigen, den Scott hier mit paarweis gereimten Septenaren in 4zeiligen Strophen wiedergibt. Da aber nach der 4. Hebung eine starke Zäsur eintritt, gleicht sein Metrum im ganzen dem in den früher verwendeten Übertragungen. Scott schließt sich auch hier seinem Original möglichst genau an, macht aber z. T. wohl durch den geänderten Strophen- und Versbau genötigt, z. T. auch zur Ausschmükkung des schlichten Stils der Spielmannsdichtung, mitunter Zusätze, so daß er, obgleich er Str. 6 als bloße Wiederholung der vorigen fortläßt, die 40 Strophen der Vorlage auf 43 erhöht. So setzt er Str. II für „siben jar": *seven twelvemonths and a day;* Str. V für das einfache ich: *A Christian man;* statt '*gwand*' (7) ist es ein Mantel '*furr'd with miniver*' (VI). Str. X, 1-2 und XXII, 3-4 sind ebenfalls freie Erfindung des Dichters. Als der Moringer zur Mühle geht, malt Scott das Bild weiter aus: '*He leant upon his pilgrim staff*' (Str. XX); Str. XXVI wird der „Torwart" (24) zum *stalward warder.* Str. XXVIII (26) ist '*though from a man of sin*', wohl nur des Reims wegen hinzugefügt. Str. XXXI verspricht der Bräutigam, den Pilger für sein Lied zu belohnen: im deutschen Text „reichlich", bei Scott '*With garment and with gold*'. Str. XXXII (30) beginnt hier '*Chill flows the lay of frozen age*', eine Ausdrucksweise, die dem Original fremd ist. Nach Str. XXXIV (32) ergreift die Herrin einen Becher „den setzt sie dem pilgrim dar"; bei Scott beauftragt sie, höfischer Sitte gemäß, ihren '*gallant cupbearer*' damit. Str. XXXVIII, 4 (36) ist abermals ein überflüssiger Zusatz. Str. XXXIX berichtet Scott von den Äußerungen der Freude, als die Frau ihren Gatten wiedersieht, in indirekter Rede; wirkungsvoller

[1] S. Paul-Braune XII, 431ff. Der 'Introduction' zu seinem 1825 erschienenen Roman '*The Betrothed*', S. 5ff. fügt Scott eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Liedes bei, der er einige Strophen einschaltet. Auffälliger Weise stimmt der Wortlaut beider Versionen nicht immer überein; so heißt es im ursprünglichen Text Str. XX, 4 *palmer*, hier *pilgrim;* Str. XXIX, 4, statt *space: while;* Str. XXXVIII, 4 statt *whether: if* usw. Sind dies Verbesserungen oder Versehen?

der deutsche Text: „Seint mir wilkum" (27) usw. — Sonst wäre zu bemerken, daß Scott den Ort der Handlung nach Böhmen verlegt (S. Str. I und XVIII), warum, ist nicht ersichtlich. Jedenfalls widerspricht dieser Lokalisierung, daß unser Dichter beim Abschied des Moringers sagt: (Str. XIII) (*he*) *hoists topsails!* — Ganz mißverstanden ist X, 3: *And pledge thee for my Lady' s faith;* denn im Deutschen heißt es an der entsprechenden Stelle: „ihr pflegent der frawen mein." Aber trotz dieser Abweichungen und Bedenken (die sich noch vermehren ließen) muß man sagen, daß Scott auch hier sein Vorbild meist richtig verstanden und ansprechend nachgeahmt hat.

Außer in diesen Gedichten kann man nur noch in dem schon erwähnten Drama '*The House of Aspen*' von einer Übersetzung Scotts aus dem Deutschen sprechen, obwohl 'Umarbeitung' der richtigere Ausdruck wäre. Immerhin folgt er der „Heiligen Vehme" Veit Webers in der ganzen Anlage und in vielen Einzelzügen, wenn er sich auch manche Änderung gestattet und die weitschweifige und undramatische Darstellung der Vorlage ohne Aktteilung nicht unerheblich verkürzt und übersichtlicher gestaltet.

Hier eine Inhaltsübersicht. Adelgunde (Isabella — ich füge Scotts — warum? — geänderte Namen in Klammern bei) hat ihren ersten, ihr aufgezwungenen, verhaßten Gatten Ulrich von Eberhorst (Arnolf von Ebersdorf) heimlich mit Hilfe eines Knechtes, Martin, vergiftet und sich in zweiter Ehe mit dem von ihr geliebten Veit von Aspenau (Rudiger von Aspen) vermählt. Aus Reue über ihre Tat hat sie milde Stiftungen gegründet und führt einen frommen Lebenswandel. Ihr Gatte, der sie zärtlich liebt, ist ans Haus gefesselt (vom Zipperlein, was Scott in einen Sturz vom Pferde veredelt), sodaß ihr Sohn Georg, ein ritterlicher Jüngling, und ihr Neffe Hermann (den Scott zu ihrem jüngsten Sohne Henry macht), die Fehden des Hauses ausfechten müssen. Martin wird dabei in einem Treffen verwundet und will vor seinem nahen Tode Georg jene Untat beichten. Dieser ist erschüttert, wird aber wieder zum Kampfe abgerufen. Inzwischen erscheint Rüdiger (Roderick) von Mattingen, Femgraf und persönlicher Feind der Aspenauer, dem Martin, in der Meinung, es sei Georg, weiter beichtet. Rüdiger ist erfreut, durch den Verrat des Geheimnisses eine Waffe gegen seinen Feind in die Hand bekommen zu haben, und will sie zur Rache ausnutzen. Noch zweifelt Georg an der Schuld seiner Mutter, bis sie sich vor ihm selbst verrät. Er ist entsetzt, denn als Schöffe des heimlichen Gerichts müßte er sie des Mordes anklagen. Aber nach innerem Kampf erklärt er, sie retten und sich selbst aufopfern zu wollen. Vergebens hoffen sie, daß Martins Aussage nicht weiter verbreitet wird; doch hat sich der Bruder des Ermordeten, Sigismund (Bertram) v. Eberhorst, der wegen einer Missetat verbannt ist, bei Aspen(au), als Sänger verkleidet, eingeschlichen. Er erfährt von Martin das Geheimnis und beschließt, seinen Bruder zu rächen, worauf er Adelgunde ersticht

(Scotts Isabella stirbt erst in der Gerichtsszene, s. u.). Veit will den Mörder seiner Gattin töten, bricht aber kraftlos zusammen. Georg, durch den rachsüchtigen Maltingen vor das Femgericht geladen, leugnet die Schuld seiner Mutter, gesteht aber seinen Wortbruch als Schöffe ein und wird, nachdem er das heimliche Gericht der Ungerechtigkeit geziehen hat, hingerichtet. Zum Schluß tritt Berthold Sittig v. Aspenau, ein Vetter Veits, als Abgesandter des Erzbischofs von Köln, des Oberstuhlherrn (bei Scott der Herzog von Bayern), hervor, verkündet eine Reform des Femgerichts und verurteilt die Handlungsweise Maltingens, der nur nach dem Buchstaben des Gesetzes und aus selbstischen Beweggründen gerichtet habe. (Als Nebenhandlung ist die Liebschaft zwischen Hermann (Henry) und dem muntern Mündel Katharina (Gertrude) Veits eingeführt.

Alle Abweichungen des schottischen Dichters, außer den schon angedeuteten, von seiner Quelle hier angeführten, wäre zu umständlich. Im allgemeinen sei gesagt, daß Scott eine ganze Anzahl der von Weber eingeführten Nebenpersonen streicht und die zu sehr ins Breite gehenden Reden kürzt. So ist bei ihm Maltingen der Ritter, welcher mit den Aspenauern in Fehde liegt, während jener einer besondern Person, Günther von Raudenheim, der aber von keiner weiteren Bedeutung ist, diese Rolle zuerteilt und ihn nur als Gefangenen auftreten läßt. Andererseits mildert Scott manch grausige Szene seiner Vorlage. So gibt sich Isabella selbst den Tod, damit ihr Gatte ihre Untat nicht erfahre, und während Weber Hermann, bloß weil er als Nichtwissender in das heimliche Gericht eingedrungen ist, kurzweg hinrichten läßt, schickt Scott seinen Henry ab, um den Herzog von Bayern als Schutzherrn herbeizurufen. Ferner verwandelt er den habgierigen Charakter Veits in seinem Rudiger in den eines ehrlichen, biedern Ritters, ähnlich dem von Goethes Götz. Auch er wird vor die Feme geschleppt, mit dem Tode bedroht, schließlich aber gerettet. — Außerdem sei erwähnt, daß das in den IV. Akt, Sz. 3, eingelegte „Rhein-Wein Lied", besonders mit seinem Kehrreim: '*Oh, blessed be the Rhine*', an das Lied „Bekränzt mit Laub" usw. von Matthias Claudius erinnert. Wenn schließlich Scotts Umdichtung der „Heiligen Vehme" auch kein Meisterwerk ist, so liegt ihr doch ein wahrhaft tragischer Zwiespalt zwischen Pflicht und Kindesliebe zugrunde, der nur deswegen nicht recht zum Ausdruck kommt,weil er mit dem (übrigens mißverständlich dargestellten, s. u.) Wirken des Femgerichts verquickt ist, welches bei dem englischen Publikum überdies nur Befremden erregt hätte.

Es erübrigt nun noch, auf die vorhin erwähnte Vermutung, daß die in die *Northern Antiquities* eingeschalteten metrischen Übersetzungen aus dem Nibelungenliede ein Werk Scotts seien, etwas näher einzugehen. Umfangreichere Übertragungen finden sich am Anfang aus der I. Aventiure 18 Strophen, dann aus der XXV. (Lachmanns XIV. Lied) 24 Str., und aus dem Schluß (XXXVIII. Av., Lachm. XX)

1 Str., in den übrigen Teilen nur kürzere Abschnitte. Der Verfasser hat sich bemüht, den Versbau des deutschen Liedes genau nachzuahmen, hat aber übersehen, daß die 8. Halbzeile 4 statt 3 Hebungen haben müßte, gibt dagegen mitunter andern Halbzeilen jene Form. Was seine Vorlage betrifft, so gibt Weber S. 25 selbst an, daß er den Text der Ausgabe v. d. Hagens (1807), daneben den der Millerschen Ausgabe (1784) benutzt habe, so daß ein genauer Vergleich mit den übersetzten Stellen nicht sicher durchführbar wäre. Ohne daher auf einzelne Abweichungen von dem Lachmannschen Text einzugehen, muß man gestehen, daß der Übersetzer Sinn und Ausdruck des Originals getreulich erfaßt hat. Er bedient sich dabei öfters längst veralteter Wörter, die in neuerer Zeit nur gelegentlich mundartlich oder poetisch verwendet werden, wie *blade* (= degen, Held), *may* (= maid), *speir* (= inquire), *fere* (= me. fere), *kemp* (= ae. cempa), *meiny* (= me. meinee), *graithe* (= me. make ready), *rathly* (= quickly) usw., und die sich in Scotts Dichtungen, soviel ich ersehe, garnicht oder nur in dialektischer Rede nachweisen lassen, dagegen in den im gleichen Bande enthaltenen Übersetzungen aus Otnit, Wolfdietrich, Hugdrietich, dem Rosengarten und Laurin, die denselben Strophenbau zeigen, wie dem Hildebrandliede stellenweise anzutreffen sind. Man müßte daraus folgern, daß entweder auch diese Verse von Scott verfaßt sind, oder daß auch die angeführten Stellen aus den Nibelungen nicht von ihm herrühren. Letzteres wird um so wahrscheinlicher, wenn man erwägt, daß Weber nirgends andeutet, daß die eingefügten Versabschnitte aus eines andern Feder stammen als der seinen, und wenn Scott auch sonst gern anonym bleibt, daß doch der Herausgeber dieses Werkes gewiß nicht verfehlt hätte, ihm für seine Beihilfe darin zu danken, statt sich mit fremdem ‚Gut' zu schmücken. Noch deutlicher geht die Verfasserschaft Webers aus ein paar Anmerkungen hervor. Auf S. 149 entschuldigt er sich, daß er bei den Proben aus dem Kleinen Rosengarten gleichfalls die Nibelungenstrophe statt der eintönigen Verspaare des Urtextes gewählt habe, weil, um diese schmackhaft zu machen, Änderungen vonnöten gewesen wären, die '*more poetical imagina ian than the present writer can make any pretensions to possess*' verlangt hätten — was sicherlich nicht von Scott gelten kann. Und auf S. 175 bemerkt er zu der Übertragung der Nibelungenstrophen Lachmann III, 280-2 unter dem Texte: '*That the author of this abstract* (!) *may not be suspected of embellishing, the original of these stanzas is subjoined*' — worauf die deutschen Verse folgen. Überdies lassen die übersetzten Verse im ganzen Werke, so treffend sie auch sonst sein mögen, den Wohlklang Scottscher Dichtungen vermissen, der in fast allen seinen Nachahmungen sein eigenes Versmaß wählt.

III.

Nicht eine Übersetzung, sondern eine Nachwirkung von Stoffen oder Motiven auf Scotts eigene Schöpfungen ist in einigen seiner Dich-

tungen zu erkennen. So finden wir in das XVIII. Kapitel des '*Antiquary*' eine Erzählung eingeschaltet, die er '*The Fortunes of Martin Waldeck*' betitelt. Der Inhalt dieses ist kurz folgender: Drei Brüder, ihres Zeichens Köhler, wollten das Feuer ihres am Fuße des Brockens, in der Nähe des Dorfes Morgenbrodt gelegenen Meilers während der Nacht unterhalten und wachen abwechselnd darüber. Ein jeder bemerkt dann auf der gegenüberliegenden Höhe ein gewaltiges Feuer, um das gespenstige Gestalten tanzen, in ihrer Mitte einen Riesen, der nur mit einem Kranz auf dem Haupte und mit einem Schurz aus Eichenblättern bekleidet ist und einen Tannenbaum als Stab in der Hand hält. Die beiden älteren Brüder fürchten sich, dieser Erscheinung näher zu gehen, doch der jüngste, Martin, wagt sich heran, um von dem Feuer dort Kohlen für den erlöschenden Brand ihres eigenen zu holen. Das Harzgespenst läßt es unter greulichem Gelächter dreimal zu, warnt ihn aber, es ein viertes Mal zu versuchen. Trotz dieser Beihilfe geht das Feuer der Brüder aus, doch am Morgen finden sie, daß die geraubten Kohlen sich in Gold verwandelt haben. So reich geworden, kauft Martin Ländereien, baut sich eine Burg und wird geadelt. Aber mit dem Reichtum sind auch böse Lüste bei ihm eingekehrt, er macht sich überall verhaßt und geht schließlich elend unter.

In dem vorangehenden Texte erklärt die angebliche Verfasserin dieser Geschichte, Miß Wardour, daß sie, um diese zu vervollkommnen, eigene Züge hinzugetan habe. Und in einer Fußnote bemerkt Scott dazu, daß die Grundlage zu dieser Erzählung einer Sammlung deutscher Volkssagen entlehnt sei, aber daß er sich nicht mehr an deren Titel erinnere.

Diese Quelle glaubt nun Prof. Holthausen in den „Sagen und Volksmärchen der Deutschen" von Friedr. Gottschalk (1814 erschienen) gefunden zu haben[1]. S. 17 wird nämlich dort unter der Überschrift „Die goldnen Kohlen" erzählt, daß eine Magd in Aschersleben auf der andern Seite des Berges ein Feuer gesehen habe, das Männer mit sonderbaren Zügen und in veralteter Tracht umtanzten. Dreimal füllt sie ihren Eimer mit Kohlen von jenem Feuer, wird jedoch gewarnt, ein viertes Mal wieder zu kommen. Ihr Feuer erlischt, doch die fremden Kohlen sind zu Gold geworden.

Ohne Zweifel haben einige Umstände hierin Ähnlichkeit mit solchen in Scotts 'Martin Waldeck', aber nicht unwichtige Züge fehlen doch in Gottschalks Version. Diese finden sich nun teilweise in dem Märchen „Der Schatzgräber" von Musäus, obwohl es in seinem Hauptteile ganz abweichenden Inhalts ist. Es berichtet in der Einleitung dazu ein alter Mann, Martin, ein Abenteuer aus seiner Jugendzeit: Als er einst im Harz übernachtete, sei ihm, ein gespenstisches Ungetüm erschienen, das er genau so beschreibt wie Scott.

[1] S. Anglia Beibl. 29, S. 280ff.

Dies habe ihn aufgefordert, einen Schatz zu heben, der im Morgenbrodttale am Brocken vergraben sei. Dreimal dürfe er wieder kommen, ein viertes Mal würde ihm zum Verderben gereichen. Der Erzähler fügt aber hinzu, daß er sich durch diesen Teufelsspuk nicht habe verlocken lassen, worauf die eigentliche Handlung des Märchens beginnt.

Daß Scott das Werk des Musäus kannte, geht u. a. unzweifelhaft aus dem folgenden Abschnitt hervor, und so mag er beide ursprünglich getrennte Sagen in jener Erzählung mit einander vermengt haben, die er dann noch mit einigen Zügen eigener Erfindung verbrämte. Aber es ist auch möglich, daß die beiden besprochenen Versionen auf eine gemeinsame Überlieferung zurückgehen, die mehr Scotts Fassung ähnelte, doch ist eine solche trotz mehrfachen Suchens bisher nicht gefunden worden[1].

Klarer liegen die Verhältnisse in dem Drama "*The Doom of Devorgoil*", einer dreiaktigen 'extravaganza', die Scott 1817 für seinen Freund Terry schrieb, die aber zur Aufführung nicht geeignet schien und erst 1830 gedruckt wurde. In diesem Stück, das auf einer schottischen Sage beruht, bringt eine Geistererscheinung einem schon dem Untergang geweihten Adelsgeschlecht unverhoffte Rettung. In einer lächerlichen Szene (III, 2) spielen zwei als Kobolde verkleidete Personen einem mißliebigen pedantischen Freier denselben Streich, den sich der schüchterne Liebhaber Franz im Märchen „Stille Liebe" des Musäus von einem gespenstigen Barbier, der ihn kahl schert, gefallen lassen muß, welche Quelle Scott selbst im Vorwort zum Stück anführt. Ebenso nennt er Fouqués Undine als Vorbild (worüber später Näheres) seiner *White Lady of Avenel* im Roman '*The Monastery*' (s. Introd. S. 8ff.), welche Spukgestalt, jedoch wie die Kritik seiner Zeit ihm vorwarf, wenig in den Rahmen seiner sonst realistischen Darstellung hineinpaßt.

Andererseits ist, wenn nicht direkter Einfluß vorliegt, die auffällige Ähnlichkeit eines Auftritts im Roman '*Kenilworth*' (Kap. VII) mit einer Szene in Goethes Egmont (III, 2) nicht zu verkennen[2]. Wie hier der Held des Dramas seinem Clärchen zum ersten Male „Spanisch kommt", erweckt dort Graf Leicester die Bewunderung seiner jungen Gattin Amy, als er zum ersten Male in glänzender Hoftracht vor ihr erscheint. Am meisten stimmt an beiden Orten die Beschreibung des Ordens vom Goldnen Fließ überein, doch da hierin die Verhältnisse beider Personen von gleicher Art sind, braucht daraus nicht auf Anlehnung Scotts an den deutschen Dichter geschlossen zu werden,

[1] Nach gütiger Mitteilung meines verehrten Freundes J. Bolte findet sich nichts Ähnliches in Otmars Volkssagen (1800), noch in Pröhles Unterharzische Sagen (1856). Casp. Schwengs „Wahrhaftige Geschichten . . . des Harzgebürges" (1698) waren nicht zugänglich.— Graesses Sagenbuch des preuß. Staats I, 444 u. 492 haben nur oberflächliche Beziehung zur obigen Erzählung. [2] S. Roesel, l. c. S. 74.

zumal er nirgends, wie es sonst sein Brauch ist, irgend welche Verpflichtung in dieser Hinsicht andeutet.

Dagegen bekennt Scott offenherzig in der Einleitung zu "*Peveril of the Peak*", (1821) daß Mignon in 'Wilh. Meisters Lehrjahren' das Vorbild für seine Fenella gewesen sei, fügt jedoch hinzu, daß seine Nachbildung sich wesentlich von ihrem Prototyp unterscheide[1]. Tatsächlich beschränken sich die Ähnlichkeiten beider auf ihre geheimnisvolle Herkunft, ihre Erziehung durch grausame Seiltänzer (wörtlich '*seiltanzer*' bei Scott), ihren Loskauf durch wohlwollende Personen (hier Wilhelm, dort die Gräfin von Derby), ihre ungewöhnliche Gewandtheit und ihre stille Liebe zu einem schönen Jüngling (Wilhelm — Julian). Andererseits stellt sich aber Fenella im Auftrage ihres vermeintlichen Oheims stumm, um ihre Wohltäterin auszuspionieren, ist boshaft und leidenschaftlich heftig in ihrer Liebe zu Julian und sucht ihn durch List von seiner Geliebten zu trennen; kurz, ist eher eine Karrikatur als ein Abbild der lieblichen Mignon.

Wenn ferner Scott in dem 1829 erschienenen Roman '*Anne of Geierstein*' wiederum eine schauerliche Szene des heimlich waltenden Femgerichts vorführt (Kap. XX) und den Herzog Karl den Kühnen von Burgund durch den Dolch eines Femrichters fallen läßt (Kap. XXXV f.) so liegt es nahe, hier ebenfalls den Einfluß Veit Webers, der, wie wir gesehen haben, ihm die Quelle zum Drama 'The House of Aspen' lieferte, zu erblicken, weniger den Goethes, dessen Darstellung einer solchen Gerichtsszene im Götz mit nur knappen Strichen gezeichnet ist. Doch vielleicht ist es Zschokké (so!), dessen Werke er unter seinen Quellen in der 1831 geschriebenen Einleitung zu diesem Roman nennt, der die Erinnerung an das geheimnisvolle Gericht in ihm aufgefrischt hat. Da Scott keinen Titel anführt, ist es wohl möglich, daß er neben „Des Schweizerlandes Geschichte" (1822) von Zschokke auch dessen romantisches Zwitterding zwischen Erzählung und Drama: „Kuno von Kyburg nahm die Silberlocke des Enthaupteten und ward Zerstörer des heimlichen Vehmgerichts. Eine Kunde der Vorzeit vom Verfasser der schwarzen Brüder (Berlin 1799)", hierbei vor Augen hatte, dessen Handlung zwar nichts mit der in Anna von Geierstein gemein hat, das aber mit seinem grauenvollen Apparat auf die Phantasie Scotts aufs neue eingewirkt haben könnte. Im übrigen sei bemerkt, daß unser Dichter in derselben Vorrede die Unrichtigkeit der damals vorherrschenden Auffassung von dem im Dunkeln wirkenden Femgericht nach den Forschungen seines Freundes H. Palgrave, des geschätzten Antiquars und Historikers, ausführlich darlegt.

IV.

Aber nicht nur in der Nachahmung literarischer Erscheinungen, sondern auch durch die Schöpfung eigener Gestalten zeigt uns

[1] Vgl. ebd. S. 77ff. und Lorenzen, l. c. S. 29ff. und 99ff.

Scott in mehreren Romanen, wie er deutsches Wesen auffaßt, wie er den Charakter unserer Landsleute darstellt, und wie er seine Kenntnis der deutschen Sprache dabei verwertet.

So tritt in '*Guy Mannering*' Dirk Hatteraick (woher der Name?) der Kapitän des Schmuggelschiffs 'Yungfraw Hagenslaapen', auf, ein vierschrötiger Kerl, der vor keiner Gewalttat zurückschreckt und mit deutschen Flüchen um sich wirft (s. Kap. IV, XXXIIIf., LIV, LVIf.): '*tousand deyvils*', '*Tousand donner*', '*hold mich der deyvil*', '*sapperment*', '*donner and blitzen*', '*poz donner*', '*strafe mich helle*', '*snow-wasser and hagel*', '*fluch and blitzen*', '*sturmwetter*', '*hagel and wind-sturm*', '*donner and wetter*', usw. Andere halbrichtige deutsche Ausdrücke sind: '*What bin ich*?', '*what soll Ich bin*?', '*all the gelt was gone*', '*es spuckt da*', '*be'st du*?', '*Ich bin ganz gefrorne*', '*Das schmeckt*'; dann aus dem Trinkliedchen „Ich bin liederlich" usw.: 'Saufen bier, und brante-wein' usw. (Kap. XXXIV); ferner '*Kinchin*' (= Kindchen), '*Khan*' (= Kahn), '*houndsfoot*', '*lust-haus*', '*blumen-garten*', '*No, mein heer*', ‚*Koboldt*' u. a.

Im '*Antiquary*' entstammt der Titelheld, der knauserige, knurrige Sonderling, Weiberfeind und eifrige Sammler von Altertümern der fraglichsten Art, Jonathan Oldbuck (Oldenbuck oder Oldinbuck) einer deutschen Familie, die durch die Reformation gezwungen wurde, ihr Vaterland zu verlassen. Einer seiner Vorfahren gehörte zu den ersten Buchdruckern Deutschlands und hatte seine Fertigkeit beim Druck der Nürnberger Chronik von 1493 betätigt. Daher war dessen Wahlspruch „Kunst macht Gunst" (Kap. II und VI), den sein Nachkomme beibehalten hat. Doch wenn dieser auch stolz auf seinen Ursprung war, so war er doch, wie schon die nächsten Voreltern, durchaus zum Schotten geworden und nennt einen in der Erzählung angeführten Dr. Heavystern (Kap. IX), obwohl er Professor in Utrecht sein soll: "*a good, honest, pudding-headed German. . . . fond of the mystical, like many of his countrymen*". Weiter berichtet er von ihm, daß "*the Illustrissimus ate a pound and a half of Scotch collops to supper, smoked six pipes, and drunk ale and brandy in proportion*".

In die Handlung selbst führt unser Dichter als echten Deutschen Herman (so!) Dousterswivel (wohl aus Düsterschwefel gebildet), einen Schwarzkünstler und Schatzgräber ein, der dem alten, einfältigen Baron Wardour, einem Freunde Oldbucks, vorschwindelt, daß sich ergiebige Kupferminen in seinem Besitztum befinden, und ihm für seine ergebnislosen Nachgrabungen große Summen ablockt (Kap. XIII). Scott läßt ihn ein gebrochenes Englisch sprechen (Kap. XVIIff), indem er die gewöhnlichen Fehler der Deutschen in der Aussprache: *de, dat, deir, wid, goot, wort, forgife, lofe, t(h)ree, shild* usw. öfters andeutet. Andere Verstöße begeht Dousterswivel in der Verwechslung von Singular und Plural: *you was, I has, does you, a times* u. dgl. Doch muß Scotts Vorbild für diesen Burschen wohl ein biederer Schwabe gewesen sein, wenn er ihn *monksh, pleash, ashking, shmoke, alwaysh* usw.

aussprechen läßt. Dazwischen finden sich auch einige deutsche Ausdrücke: Alle guten Geistern (!), loben den Herrn (XX), was später (Kap. XXIV) in: 'Alle guter Geister' variiert wird. Von deutschen Spukgestalten kennt er (Kap. XXV) *nixies*, *werwolves* u. a. und erfindet einen *oak-king* (Erlkönig entsprechend). Ferner: *Mine (!) heiligkeit! mein himmel!* u. a. (Kap. XXIV); *baarenhauter* (XXV) übersetzt er mit *sentinel* — anders in A. v. Geierstein (s. u). Einmal wagt sich Scott sogar auf das etymologische Gebiet (Kap. XL), wo er schott. *lyke-wake*, fälschlich *Late-wake*, vom 'gothischen' Leichnam ableitet. Das richtige got. leik u. ae. lichama hätte er in Wachters Glossarium finden können. Ebenso ungenau ist seine Verdeutschung *Kolb-Kerls* aus schott. *Colve-Carles* (Str. III).

In der '*Legend of Montrose*' (1819) treffen wir zwar keinen Deutschen, aber den braven '*ritt-master*' Dalgetty (wohl nach einem Freunde Scotts, einem pensionierten Offizier, benannt), einem geborenen Schotten, der aber im 30jährigen Kriege nach der Reihe Gustav Adolf — dessen er als des '*Lion of the North*' häufig gedenkt — Wallenstein, den Spaniern und den Holländern gedient und dabei manche fremdsprachliche Ausdrücke aufgeschnappt hat, die er gern im Munde führt. Von deutschen Wörtern finden wir mehrere von militärischer Bedeutung; so '*fahn-dragger*', '*oberst*' (Kap. II), '*lanzknecht*' (III; dies auch an andern Orten), '*morgenstern*' (Waffe, IV), '*Velt-Mareschal*' (XI). Doch auch andere: '*Kirchenwasser*' (= Kirschwasser, II), '*ganz fortreflich*' (XIV), ebd. '*storm clock*'; die Flüche '*What the henker*' (XIII) und '*Tausend teiflen*' (XIV); dagegen auch den '*Lutheran psalm*': '*Aller guter Geister*' usw. (s. o.), richtig dasselbe Kap. XIII. Der Ortsname (the stift of) *Dunklespiel* (II) *on the Lower Rhine*, soll vermutlich Dinkelsbühl, obgleich dies bekanntlich in Franken liegt, und (battle of) *Nerlingen* (XIV): Nördlingen bedeuten. Schließlich erklärt Scott in einer langen Anmerkung (XVII) den Begriff des deutschen '*Double-Ganger*' (s. auch A. v. Geierstein).

Noch geringeren Stoff für unsere Untersuchung bietet '*Ivanhoe*' (im selben Jahre wie der vorige Roman erschienen); Hier wäre nur der Jude Isaac von York und seine Tochter, die schöne Rebecca, anzuführen, bei deren Beschreibung (s. Kap. V—VII) Scott, wie er selbst angibt[1], manche Züge den Berichten seines schon erwähnten Freundes Skene über Deutschland und die dortigen Juden verdankt, besonders wohl in der Darstellung des Haushalts Isaacs (Kap. X)[2]. Auffällig ist, daß Scott die heidnisch gesinnte Urfried neben germ. Göttern den slavischen Zernebock anrufen läßt (Kap. XXIV und XXVI), doch so schon vorher die Zauberin Jutta in 'Harold the Dauntless' (II, 17).

In '*Kenilworth*' wäre außer dem schon zitierten Falle nur eine

[1] S. Lockhart, l. c. S. 420. Vgl. seine Ableitung von 'minstrel', s. oben.

[2] Die Vermutung in einer Notiz Liebermanns, Arch. 151, S. 85, ist daher unzutreffend.

Kleinigkeit, die hierher gehört, zu erwähnen. Die Aussprache des jüdischen Apothekers Yoglan, der im XIII. Kapitel vorübergehend auftritt, zeigt nämlich dieselben Eigentümlichkeiten, mit denen sonst englisch radebrechende Deutsche charakterisiert werden: *vat*, *vant*, *vill* usw.; dazu der Ausruf '*mein God!*'

Ergiebiger ist *Quentin Durward* (1823), in dessen XVII. Kapitel ein deutscher ‚Lanzknecht' erscheint, welches Wort Scott — wie früher viele — von Lanze ableitet (Adelung richtig: Landsknecht). Von diesen wilden Söldnern erwähnt er dabei einen Schwank, nach dem sie weder im Himmel wegen ihrer Sünden, noch in der Hölle wegen ihrer Widerspenstigkeit Aufnahme fanden. Wie Hatteraick wirft dieser Bursche ('*in a sort of German-French*') mit deutschen Flüchen um sich: *Donner and blitz*, *Was henker*, '*he Teufel sall hold me*, *Hagel und sturm-wetter*, *mein soul*, usw. Doch auch andere Worte braucht er: *das ist der Bischoff - hauptmann - hertzog - fahnlein - sternen-deuter - geister-seer* u. a. Selbst ganze Sätze kommen vor: *hab a snab at the wein-kellar*, *Du bist ein comische man*. Deutsche Aussprache deuten *de*, *dree*, *goot*, *bloot* an. — Dann führt uns der Dichter einen Lütticher '*burgher*' von Ansehen vor, den er merkwürdiger Weise, obwohl er deutsch sein soll, Pavillon nennt, während andere Namen, wie Rouslaer und Geislaer, mehr niederländisch klingen. Das Töchterlein des '*Meinherr*' Pavillon, Trudchen dagegen spricht nichts als '*German*', das Scott mit '*Flemish*' für identisch hält, wie der Ausruf ‚gut getroffen' (Kap. V) zeigt; '*ein wort, ein man*' ist *Low Dutch* (Kap. XXI) und ein ehrlicher Flamländer sagt: „nein, nein, das geht nichts" (XXXII)[1]. Die obigen Bürger sind '*Schoppen*', *or Syndics of the city*. Von andern deutschen Wörtern, die in den folgenden Kapiteln vorkommen, seien *yung frau*, *Meister*, *schwarz bier*, *dorff*, *zuchthaus* angeführt. '*Kurschenschaft*' ist wohl eigene Bildung für Kürschnerinnung; *Schwarz-reiter* (XXIII) leitet Scott von den Farbe (XXI) der Pferde und Waffen dieser Banden ab; *stove* (d. h. Stube — s. u.) ist *the public drinking room* (XXIX). Das Schloß des Bischofs von Lüttich heißt Schonwaldt, des Zigeuners Gaul: *Klepper* (XVIII ff.). Allgemeine Urteile über die Deutschen finden wir im XVIII. Kap.: '*the Scots are like the Germans, who spend all their mirth over the Rheinwein*' etc. und im XXXVI: '*he* (*William de la Mark*) *was blunt in speech, few Germans were otherwise*'.

In dem im gleichen Jahre erschienenen Roman *St. Ronan's Well* (Kap. XXX), der in der neuern Zeit spielt, zündet sich ein ältlicher, viel gereister Herr, um seinen lästigen Begleiter los zu werden, eine Zigarre an und spricht plötzlich deutsch zu ihm: „*Vergeben sie, mein herr — ich bin erzogen in kaiserlicher dienst — muss rauchen ein kleine wenig.*" Zu seinem Erstaunen antwortet dieser ihm aber in ebenso mustergültigem Deutsch, indem er eine Meerschaumpfeife hervorzieht: „*Rauchen sie immer fort*" . . ., „*habe auch mien pfeifchen — Sehen sie*

[1] S. auch Castle Dangerous, Kap. II: *drink-geld, as the Fleming called it.*

den lieben topf!" — welche Reden Scott jedoch diesmal unter dem Text verenglischt. Da aber beide Sprecher Engländer sind, darf man ihnen ihre kleinen Schnitzer nicht verübeln.

Deutsche vornehmen Ranges stellt uns Scott im '*Talisman*' (1825) vor: den *Herzog Leopold VI.* (*V*) von Österreich mit seinem Gefolge, der mit Richard Löwenherz, Philipp August von Frankreich und anderen Fürsten Akkon belagert. Aber welch ein Bild entwirft er vom ritterlichen und kunstsinnigen Leopold, der die edelsten Sänger der Zeit, Reinmar den Alten und Walter v. d. Vogelweide, an seinen Hof zog! Im XI. Kapitel zeigt er ihn uns in seinem Zelte weinselig bei einem Zechgelage, bar fürstlicher Würde, ergötzt durch die rohen Späße seines '*hoff-narr*' und die Reimereien seines '*spruch-sprecher*' (eine Bezeichnung übrigens, die kaum vor der Zeit der Meistersinger gebräuchlich gewesen zu sein scheint). Von Konrad von Montferrat (S. schreibt Montserrat), der Zwietracht zwischen den Fürsten säen will, aufgehetzt, zieht Leopold lärmend mit seiner trunkenen Bande zur St. Georgshöhe, um das dort wehende Banner Richards herunterzureißen und sein eigenes aufzupflanzen. Von der ersteren Absicht steht er, gewarnt, allerdings ab, hißt daneben aber seine eigene Fahne auf. Da stürzt Richard wutschnaubend herbei, reißt das österreichische Banner hernieder und tritt es mit Füßen. Von dieser Beleidigung empört, wollen die deutschen Herren wohl gegen den gewalttätigen König einschreiten, der ihnen jedoch unerschrocken die Stirn bietet, bis Philipp August den drohenden Streit durch kluges Dazwischentreten schlichtet. Es verlohnt sich nicht, auf eine Berichtigung dieser parteiisch gefärbten Darstellung einzugehen, doch darf man es Scott nicht zu sehr verargen, wenn er den trotz seiner Fehler von seinem Volke als heldenhaft bewunderten Richard (besonders im '*Ivanhoe*') mit einem Glorienschein zu umkleiden sucht.

Aus dem Roman '*Anne of Geierstein*' haben wir bereits erwähnt, daß auch hier das Walten des Femgerichts in die Handlung eingreift. Doch während der Schauplatz sich anfangs (etwa bis Kap. XVI) in der Schweiz und im Schlußteil (von Kap. XXV an) in Burgund und der Provence befindet, werden wir im mittleren Abschnitt in das Elsaß, also nach Deutschland, versetzt. So tritt auch ein deutscher Graf, Albert von Arnheim, auf, dessen Familie aus Schwaben stammt, dessen Burg aber im Elsaß liegt. Es ist derselbe, den wir schon als Femrichter genannt haben, und der von einem mystischen Dunkel umgebene Vater der Titelheldin. Als schwarzer Priester verkleidet, taucht er bald hier, bald da auf und übt überall einen rätselhaften Einfluß aus (s. Kap. XIII, XVff., XXVII, XXXII, XXXV). Sein Vater Herman, hatte sich „der Magie ergeben", empfing geheimnisvolle Gäste in seiner Burg und galt beim Volk als Zauberer. Er heiratete die Tochter eines dieser unheimlichen Fremden, die ähnlich beschrieben wird wie jene Fenella.

Ein anderer Deutscher ist ein früherer Raubritter, jetzt Statthalter von Breisach im Dienste des Herzogs von Burgund, Archibald von Hagenbach[1], der sich durch seine tyrannische Grausamkeit bei den Schweizern verhaßt gemacht hat, von ihnen auf seiner Feste gefangen genommen und hingerichtet wird. (Kap. VII und XIII ff.). Ihm zur Seite steht sein „*Scharfgerichter*" (wie Scott stets schreibt[2]), der sich Kap. XIV (148) Francis Steinernherz von Blut-acker, Kap. XVI (178) aber Stephen St. von Blut-sacker nennt: ein kleiner Gedächtnisfehler des Autors. Von der Romantik der deutschen Raubritterburgen, wobei er wiederum auf Goethes Götz hinweist, spricht er im XVII. Kap. von dem Hexensabbath auf dem „Brockenberg" und dem Wilden Jäger im XXII., wo er sich auch über den Mißbrauch des deutschen ‚du' unterrichtet zeigt.

Die deutschen Wirtshäuser im allgemeinen und die elsässischen im besondern (1. Kap. XIX und XXIV) schildert Scott als schmutzig und unbehaglich, die Wirte als unhöflich, den des unbenannten Dorfes, Meinherr Mengs, als grob und unflätig, erbost, daß sich ein Gast gegen die deutschen Trinkgesetze vergeht und ‚*Sapperment der teufel*' und ‚*poz element*' fluchend (S. 214 f.). Auch in gelegentlichen Bemerkungen urteilt er ungünstig über die Sitten der Deutschen und wirft ihnen Trunksucht (Kap. III, S. 48), Stumpfsinn (XXIX, S. 319), ihre Beutegier (XXXII, 354) vor.

Eine unklare Vorstellung hat er vom Unterschied der deutschen von der Schweizer Sprache: er läßt seine Heldin die letztere Mundart gebrauchen, um nicht von einer deutschen verdächtigen Person verstanden zu werden (Kap. XVII, 193). Mitunter streut Scott auch hier deutsche Wörter, z. T. nach eigener Rechtschreibung, ein. Außer schon vorher zitierten finden wir *schlaftrunk* (Kap. V), *faustrecht* (VII), *folterkammer* (IX und XIV), *kreutzer* (XV); *lanzknecht* (VIII), *doubleganger* (XII) und *Baarenhauter* (XXIII) werden abermals in Fußnoten erklärt, letzteres ungenau als '*a nickname for a German private soldier*.' Das Wort *stube* bringt er im Texte selbst mit dem engl. *stove* in Zusammenhang (Kap. XIX); tatsächlich bezeichnete es ursprünglich einen Badeofen. Die von ihm gewählten deutschen Personen und Ortsnamen haben meist einen richtig deutschen Klang; das ungewöhnliche *Donnerhugel* (Kap. III u. ö.) als Name eines heißblütigen Berner Ritters dürfte jedoch auf die Ortsbezeichnung Donnerbühel in Zschokkes Schweizergeschichte (S. 42) zurückgehen, ebenso der Vorname *Ital* (Schreckenwald, Kap. XXII) auf *Itel* (Reding, ebd. S. 100). Auch den Titel ‚*Landamman*' wird er dorther entlehnt haben,

[1] Eine historische Persönlichkeit, deren Schicksal der Dichter jedoch frei behandelt. Warum er den wirklichen Vornamen Peter, den er kannte, umgeändert hat, ist nicht einzusehen.

[2] Woher hat er die Angabe (s. Note A), daß dies Gewerbe in Deutschland als ehrlich galt?

ebenso die Namen der sagenhaften Väter der Schweizer Freiheit, die er (Kap. XVI) richtig angibt (nur Stauff*b*acher falsch); die Entstellung derselben im XXVIII. Kap. *Faust* statt Fürst und Stauf*bau*cher mögen durch Druckfehler entstanden sein[1]. Woher aber stammt der Name der Burg *Graffs-lust* (Kap. XIII)?

Aber nicht allein, wenn es gilt, Deutsche als solche durch ihre Redeweise zu kennzeichnen oder ihnen eigentümliche Einrichtungen und Vorstellungen mit Ausdrücken aus ihrer Sprache zu benennen, flickt Scott deutsche Brocken in seine Texte ein, sondern zuweilen fließen sie ihm ohne erkennbaren Anlaß, fast unwillkürlich, aus der Feder. So schreibt er im Journal (I, 34): *the heilige Kleeblatt* ironisch in Beziehung auf Danton, Robespierre und Murat; ebda. S. 53: *the unbekannten Obern*, worunter er die Gläubiger versteht, welche nach dem Zusammenbruch seiner Firma über sein Vermögen zu verfügen haben. Ebd. S. 143: *Come time, come rath, as the German says*, richtiger S. 377: *Kommt Zeit, kommt Rath.* — Ebd. II, 109 gebraucht er die ungewöhnliche Wendung: *die Wolken laufen zusammen* um „. . . verziehen" oder „zerstreuen sich" auszudrücken. Endlich ebd. 430 ruft er sich selbst ermunternd „*Fröhlich*" zu. — Im Briefe vom 26. Nov. 1824 an Mrs. Hughes (l. c. S. 194) schreibt er stolz von seinem Sohne: '*the Hussar with his mustachioes and Schnurrbart*'. — In '*The Fortunes of Nigel*' (Kap. XVII) bringt ein Rechtsstudent im Wortspiel auf den Namen Grahame das deutsche Wort *Graam*(!) an, das er aber sogleich erklärt: '*it signifies tribulation in the High Dutch*'.

V.

Wir haben nunmehr noch zu betrachten, in wie weit Scott sich in seinen kritischen Schriften mit der deutschen Literatur beschäftigt oder in gelegentlichen Äußerungen außerhalb des bisher verfolgten Zusammenhangs Bekanntschaft mit den Werken unserer Dichter und Schriftsteller erkennen läßt[2].

In dem schon zitierten *Essay on Imitation of the Ancient Ballad*, S. 362f., gibt Scott eine kurze Übersicht über den Zustand der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Lessing, Klopstock, Schiller, sagt er dort, blieben lange Zeit in England so gut wie unbekannt und nur Goethes '*Sorrows of Werter*' erregte dort einiges Aufsehen. Diese Dunkelheit darüber herrschte aber nicht, weil es den damaligen Schöpfungen an Glanz mangelte, sondern weil Friedrich der Große in seiner Bevorzugung des Franzosentums die deutsche Dichtung mißachtete und den männlichen Stolz zerstörte, mit dem ein Volk natürlich seine eigenen Sitten und literarischen Erzeugnisse zu betrachten geneigt ist. Unbewegt durch die verächtliche Vernach-

[1] Daß Scott bei der Erwähnung des Namens Tell nicht Schillers Dramas gedenkt, scheint zu beweisen, daß er es nicht gekannt hat.

[2] S. besonders Marg. Ball, Sir Walter Scott as a Critic etc. S. 1, Anm. 2.

lässigung seiner Fürsten und Großen, vielmehr ermutigt durch den Strom des heimischen Genius, der nunmehr auf das Volk hereinbrach, begann die deutsche Literatur einen neuen, höchst bedeutungsvollen Charakter anzunehmen, vor dem auch das Ausland nicht die Augen zu schließen vermochte. Freilich sei nicht zu leugnen, daß sie die Fehler der Übertreibung und des falschen Geschmacks, die von dem Streben nach dem Heldenhaften und Pathetischen fast untrennbar seien, aufwies. Es sei eben gewissermaßen die erste Ernte eines fruchtbaren Bodens, der mit Blumen auch Unkraut aufwirft. Dann zum Drama übergehend, hebt Scott hervor, daß man in England erst durch jenen Vortrag Mackenzies darauf aufmerksam wurde, daß in Deutschland ein Geschlecht von Dichtern lebe, welches den gleichen Anschauungen huldigte wie die großen Dramatiker Englands und in die geheimnisvollen Tiefen des Chaos und der Nacht einzudringen strebte. Die pedantischen Regeln des französischen Theaters verwerfend, suchten diese Dichter, selbst mitunter auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, das wirkliche Leben in allen seinen Widersprüchen darzustellen. So stieg das Genie eines Goethe, Schiller u. a., von allen Fesseln befreit, zum höchsten Gipfel der dichterischen Erhabenheit empor. Diese Gedanken sind zum Teil Wiederholungen aus einem früheren Aufsatz, dem *Essay on the Drama*, den Scott 1819 der *Encyclopaedia Britannica* beisteuerte, und in dem er neben den Literaturen anderer Völker (bei dem Drama der Griechen gedenkt er u. a. des Urteils des '*ingenious Schlegel*') auch der deutschen einen Abschnitt widmet, sich jedoch mehr auf allgemeine Bemerkungen beschränkt[1]. U. a. hebt er dort als Vorteil der Vielstaaterei Deutschlands hervor, daß sie ein gleichmachendes System der Kritik verhindert habe. Ferner sagt er, daß während der Franzose formell sei, der Deutsche Leidenschaft und Gefühl verlange, und daß ihm zur Erregung diese Gefühls jedes Mittel recht sei, mögen dadurch auch zu scharfe Kontraste und Uneinheitlichkeiten entstehen. Man ersieht, daß sich dieses Urteil nur auf das Drama der Sturm- und Drangperiode beziehen kann. — Der Brief an Mrs. Hughes, in dem Scott in ähnlicher Weise seine Ansicht über Goethes Götz und das deutsche Drama ausspricht, ist bereits angeführt worden.

Gleichfalls an andern Stellen kommt er auf das deutsche Theater zu sprechen[2]. So sagt er merkwürdiger Weise von Lessings Stücken, dessen Hamburgische Dramaturgie er gekannt zu haben scheint, daß sie unaufführbar seien, woraus wohl hervorgeht, daß er sie, außer dem Nathan nicht oder nur flüchtig gelesen hat. Dasselbe dürfte von Schillers Räubern gelten, wenn die Inhaltsangabe dieses Dramas, die Mr. Fairscribe in der Vorrede zu '*The Surgeon's Daughter*' (S. 18) vorbringt, nicht eine absichtliche Entstellung Scotts, um dadurch diesen

[1] S. Sommerkamp, l. c. S. 199.
[2] S. ebd. S. 202.

Herrn als unwissenden Gegner von '*Shiller*' zu kennzeichnen, sein soll: '*his confounded book*', heißt es dort, '*is about two brothers, the greatest rascals I ever heard of*' . . . '*The one, sir, goes near to murder his own father, and the other . . . sets about to debauch his own wife*' (!). — Was Scott sonst von unserm Dichter kannte, scheint nicht über „die Glocke", den „Geisterseher", auf die er gelegentlich hinweist, den „Fiesco" und über Coleridges Übersetzung des „Wallenstein"[1], hinauszugehen. Über Klopstocks „Messias" urteilt er einmal: es sei *the theme too lofty and too awful to be the subject of verse*[2]. Wielands „Oberon" schätzt er dagegen als anmutig und geistvoll; und im Antiquary nennt er den Dichter zusammen mit Goethe (Kap. XVII). Auf Joh. Georg Zimmermanns Buch „Über die Einsamkeit" (1784/85) spielt er in den '*Chronicles of the Canongate*' an[3].

Auch mit Schriften jüngeren Datums, besonders mit denen der Romantiker, beweist Scott (außer den schon gelegentlich genannten Schlegel und Tieck) einige Bekanntschaft. Vor allem zog ihn La Motte Fouqué an, den zu besuchen, wie wir gesehen haben, er seinem Sohne Walter empfahl. In einem Briefe an seinen Freund Terry zeigt er sich entzückt von des deutschen Dichters ‚Undine' und meint, daß die Dramatisierung dieser Erzählung von großer Wirkung sein müsse[4]. Wie er diese Gestalt im Roman '*The Monastery*' nachgeahmt hat, ist bereits erwähnt worden[5]. In einem späteren Briefe an Terry nennt er als Werke, die wert wären ins Englische übersetzt zu werden, außer den Märchen von Musaeus und der Sammlung von Beit Weber (d. h. Sagen der Vorzeit, s. o.) wiederum Fouqué[6] und verweist an anderen Orten auf dessen „Sintram und seine Gefährten"[7] und die „Fahrten Theodulphs (des Isländers[8])". Doch schränkt er das Lob, das er jenen deutschen Erzählungen spendet, im folgenden etwas ein, indem er sagt, daß man bei der Übersetzung den Geschmack beider Nationen berücksichtigen müsse, da der Stil der Deutschen '*an affectation of deep metaphysical reflection and protracted description and discussion, which the English do not tolerate*' sei. Auch hält er Fonqués geschichtliche und antiquarische Ausführungen mitunter für zu weitgehend.

Chamissos Peter Schlemihl (Scott schreibt Schleml) scheint er nur flüchtig gelesen zu haben, da der Titelheld nach seiner Note (N) in '*Quentin Durward*' ein '*old merchant*' ist, '*who bought shadows and*

---

[1] Ein längeres Zitat hieraus findet sich gegen Ende von *Paul's Letters* (s. o.).
[2] S. Sommerkamp, l. c. S. 201.
[3] Vol. XIX, S. 385.
[4] S. Lockhart, l. c. S. 413. Lortzings Undine wurde erst 1847 komponiert.
[5] Vgl. Ball, l. c. S. 105.
[6] Lockhart, S. 494f.
[7] Guy Mannering, Introd. S. 9.
[8] Lockhart, l. c. S. 476.

carried in his bag whatever any one could wish or demand', wonach er Schlemihl mit Satan verwechselt. 'Walladmor' von Willibald Alexis, womit dieser die erwartete, aber ausgebliebene Fortsetzung von Scotts '*Betrothed*' zu liefern vorgab, enthalte, sagt er im Vorwort zu diesem Roman (S. 16), ganz gute Sachen, wenn der Verfasser auch keine Ahnung von dem Lande habe, in dem sich die Handlung abspielt. In der Erzählung selbst (Kap. XXII) finden wir ferner einen Hinweis auf die Sage vom Grafen von Gleichen und seinen beiden Frauen.

Am eingehendsten aber beschäftigt sich Scott mit E. Th. A. Hoffmanns Werken, über die er einen Aufsatz '*On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Hoffmann*' in der Foreign Quarterly Review (1827) veröffentlichte[1]. Er findet darin, daß die ausschweifende Phantasie des Dichters eine unmäßige Neigung zum Gräßlichen und Niederdrückenden zeige, und urteilt über seine Werke, daß sie *less as models for imagination than as affording a warning how the most fertile fancy may be exhausted by the lavish prodigality of its possessor*' seien. Scott selbst war zweifelhaft über den Wert dieser Arbeit, wie der Eintrag in sein Journal (I, 389) lehrt, doch schließt sich Goethe ihm in seinem absprechenden Urteil über Hoffmann im wesentlichen an[2].

Von gelehrten Werken sind die „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm zu nennen, denen Scott die gebührende Anerkennung zollte[3], wie er auch sonst auf dem Gebiet der Volkssage und des Aberglaubens der Deutschen wohl bewandert war. Ferner ist eine kleine Schrift „Denkmahl" des bekannten Orientalisten Josef Frhr. v. Hammer-Purgstall, zu erwähnen, die dieser 1821 dem Andenken an einen Grafen von Purstall, der mit einer Schottin und Freundin Scotts vermählt gewesen war, gewidmet hatte[4].

Gelegentlich äußert sich Scott auch über den Charakter der Deutschen, wie er sich damals namentlich in ihrer Literatur ausprägte[5]. Er findet sie zu empfindsam und weinerlich; in ihrer Neigung zu philosophieren seien sie um das Wohl der ganzen Menschheit besorgt, kümmerten sich aber wenig um ihr eigenes. Wenn er jedoch meint, daß sie für das Komische wenig zugänglich seien, so kann sich dies Urteil wohl nur darauf stützen, daß wir, abweichend von der englischen Auffassung, dieses Element als ungehörig von unserem ernsten Drama und der Tragödie fernhalten. Andererseits erkennt Scott aber die Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit der Deutschen bereitwillig an. In politischer Hinsicht bemerkt er einmal in seinem Journal (II, S. 256): "*The Germans are a nation, apt to exhaust themselves in speculation.*"

---

[1] Vgl. Sommerkamp, l. c. S. 203.
[2] S. Roesel, l. c. S. 56.
[3] Sommerkamp, l. c. S. 204.
[4] S. Lockhart, l. c. S. 464.
[5] S. Sommerkamp, l. c. S. 197/8.

VI.

Überschauen wir noch einmal die vorstehenden Ausführungen, so geht daraus hervor, daß Scott einen zwar weitreichenden, doch wenig in die Tiefe dringenden, noch irgendwie abgerundeten Einblick in die deutsche Literatur erlangt hatte. Hauptsächlich gefesselt hatten ihn nur solche Werke, deren Stoff etwas Abenteuerliches, Wunderbares, Geheimnisvolles, Schauerliches, kurz etwas Romantisches darbot oder der heimischen Balladendichtung ähnelte, sei es, daß er sie mehr oder weniger vollständig ins Englische übertrug, oder nur einzelne Züge daraus in seine eigenen Werke verpflanzte, oder daß nur kurze Andeutungen seine Bekanntschaft mit ihnen bekunden. Von den Schöpfungen aus der Blütezeit unserer Klassiker und den reiferen Dichtungen der Romantiker hat er kaum Kenntnis genommen.

Wenn er bei seinen Übersetzungen sich manche Freiheiten erlaubt und mitunter nach Gutdünken ändert, so ist dies nicht — abgesehen von Stellen, wo ihn seine mangelhafte Sprachkenntnis zu Fehlern verleitete — als eine besondere Rücksichtslosigkeit gegen den deutschen Text zu betrachten, sondern er verfuhr ebenso bei der Ausgabe der *Minstrelsy of the Scotisch Border*[1], da er sich zu Änderungen des Originals für befugt hielt, wo er glaubte dem besseren Geschmack gerecht werden zu müssen. Seine Kenntnis der deutschen Sprache entbehrte — wie er selbst zugesteht, und wie es zahlreiche Beispiele beweisen — der sicheren Grundlage. Es genügte ihm eben, den Inhalt eines deutschen Schriftwerkes zu erfassen, mochte ihm dabei auch der Sinn einzelner Stellen entgehen. Trotzdem ist es erstaunlich zu ersehen, welche Fülle von Ausdrücken ihm im Gedächtnis hafteten, so daß er sie augenscheinlich ohne Mühe — denn Nachschlagen in Hilfsbüchern und Aufstöbern von passenden Sinnsprüchen war nicht seine Art[2] — in seinen Text einschalten konnte. Namentlich sind es militärische Ausdrücke, die Scott so verwendet, wie er auch sonst für Kriegswesen viel Interesse bezeigte, dann auch juristische und andere Fachworte und Flüche, von denen er manche, ebenso wie Eigennamen selbst zu bilden wagt, und die er geschickt zur Charakterisierung des Sprechers einstreut. Ob sie immer korrekt waren, kümmerte ihn nicht, da er die sprachwissenschaftliche Kritik seiner Leser kaum zu fürchten brauchte.

Zum Verkehr und zu persönlichen Beziehungen mit Deutschen bot sich Scott wohl mehrmals Gelegenheit, wie er auch Teilnahme an unseren Einrichtungen, Volkssagen und politischen Verhältnissen bewies. Aber da er Deutschland selbst und die Eigenart seiner Bewohner nie durch eigene Anschauung kennen gelernt hat, hat er sich auch kein selbständiges Urteil über sie bilden können. Zwar erkennt er in seinen Prosaschriften gelegentlich die Tapferkeit, die Gutmüdigkeit

[1] S. Ball, l. c. S. 23.

[2] S. n. a. Journ. I, S. 276; Chronicles of the Canongate (S. 292. Introd.)

und Ehrlichkeit der Deutschen an, aber die Landsleute, welche in seinen Romanen auftreten, sind entweder Phantasten, Schwindler, Freigeister oder Trinker, und wiederholt spielt er auf deutsche Plumpheit und Unmäßigkeit an. So ist Scott in seiner Kennzeichnung unseres Volkes ziemlich auf demselben Standpunkte geblieben wie die englische Literatur im Renaissancezeitalter, die Deutsche nur als Zecher oder als Schwarzkünstler darstellte[1].

Müssen wir also den Wert der Beziehungen Scotts zu Deutschland in mancher Beziehung einschränken, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß er einer der ersten Briten war, welche durch seine vielgelesenen Werke die Erkenntnis von der Bedeutung der deutschen Literatur und Sprache in weitere Kreise seines Volkes verbreitete, und daß er andererseits vielen unserer Schriftsteller das Vorbild für den historischen Roman wurde.

9.

Roland-Probleme.

Von Dr. **Adalbert Hämel,** a. o. Professor der roman. Philologie an der Universität **Würzburg.**

In einem ziemlich weitausholenden Beitrag zur Festschrift für R. Menéndez Pidal beschäftigt sich J. Saroïhandy[2] mit der Frage der Entstehung der Rolandlegende und der Rolanddichtung und stellt die Hypothese auf, der Rolanddichter habe aus einer lateinischen Gesta geschöpft, die in Ronceval verfaßt worden sei auf Veranlassung des aus dem Kloster Conques stammenden Bischofs von Pamplona, Pierre d'Andouques, der seinerseits wieder von dem rührigen Erzbischof von Santiago, Diego Gelmirez, die Anregung empfangen habe. Der Zweck der Gründung des Klosters in Ronceval sei gewesen den Pilgerweg nach Santiago für den bischöflichen Stuhl von Pamplona und das dortige Kapitel auszunützen und den Mönchen von Leyre, denen das Pilgerhospiz von Ibañeta bei Ronceval gehörte, Konkurrenz zu machen. Um nun der Neugründung einen besonderen Anreiz zu verschaffen, sei die Legende von Roland im Anschluß an Einhard erfunden, erweitert und nach Ronceval verlegt worden. Die im Auftrag von Pierre d'Andouques geschriebene Gesta habe dann sowohl dem Rolanddichter wie den Kompilatoren der pseudoturpinischen Chronik vorgelegen und dies sei auch die Gesta, die der Rolanddichter dem hl. Gilles zuschreibe. Diese lateinische Fassung der Rolandlegende

[1] S. Koeppel, l. c. S. 4—6. — Es wäre eine verlockende Aufgabe, auf gleiche Weise Scotts Beziehungen zu anderen Völkern, ihrer Literatur und Sprache nachzuforschen, würde aber hier zu weit führen.

[2] La lègende de Roncevaux in Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Madrid 1925. Bd. II, S. 259—284.

habe auch die sagenhaften Kämpfe Karls in Navarra enthalten (Agolant) sowie einige bei den Kreuzfahrern entstandene Legenden (Ganelon). Das einzige Neue im altfranzösischen Gedicht sei die Einführung des Emirs von Babylon gewesen, der Ferragut, Marsile und Belvigand gegen Karl nach Spanien geschickt habe.

Die Ausführungen Saroïhandys bringen viel wertvolles Material zur Geschichte des Klosters Ronceval; ob sie aber die Frage nach den Quellen des Rolanddichters nennenswert fördern, erscheint doch mehr als fraglich. Wenn, wie Saroïhandy meint, eine lateinische, zu ganz bestimmten Zwecken erfundene Gesta die Grundlage des Rolandliedes bildet, dann müßte diese Annahme doch voraussetzen, daß auch die Chanson de Roland ihre Vorlage bis zu einem gewissen Grade widerspiegelt. Und gerade der Rolanddichter als Normanne hätte alle Veranlassung gehabt das von normannischen Mönchen besiedelte Kloster Ronceval besonders hervorzuheben und zu dessen Besuch einzuladen. So wie aber das Gedicht heute vor uns liegt, kann man unmöglich aus ihm eine Tendenz zugunsten Roncevals herauslesen. Alle Stellen, die Ronceval namentlich erwähnen, deuten in nichts auf eine Reklame für ein Kloster hin oder auch nur auf dort in der Gegend vorhandene Reliquien, die die Pilger hätten besuchen können. Alle siebzehn Stellen im Rolandslied, die Ronceval nennen, dienen nur rein geographischen Angaben. Sie bezeichnen den Ort, wo Roland überfallen wird, wo er stirbt und wo er von Karl gerächt wird. Wenn die Vorlage des Rolanddichters ein lateinisches Tendenzgedicht für Ronceval gewesen wäre, so wäre sicherlich in das altfranzösische Gedicht mehr von dem ursprünglichen Zwecke der ganzen Legende durchgesickert und Ronceval wäre nicht stets so farblos genannt worden. Viel eher könnte man eine Tendenz zugunsten von Bordeaux und Blaye herauslesen. In St. Severin in Bordeaux war Oliphant zu sehen und in Blaye das Grab des Helden und, wenn man wollte, könnte man sogar aus Vers 3687: Li pelerin le veient ki la vunt eine versteckte Aufforderung herauslesen nach Bordeaux zu gehen und sich das Wunderhorn anzuschauen. Aus welchen Gründen aber das Kloster Ronceval für andere Klöster hätte Reklame machen sollen, ist gar nicht einzusehen. Im Gegenteil. Viel näher wäre es doch gelegen zu sagen: „Kommt und seht, bei uns liegt Roland begraben, wir haben seine Reliquien, nicht andere Klöster, die sich deren rühmen." Keine Spur deutet im Rolandslied auf eine derartige Tendenz hin. Und es wäre doch für Mönche so nahe gelegen Roland und seine Gefährten als Heiligenfiguren in den Mittelpunkt einer Gesta zu stellen, sie als Märtyrer zu feiern und zum Besuche ihrer Reliquien einzuladen. Wohl enthält die Chanson de Roland die Keime zu einer Weiterentwicklung der Rolandfigur zur Heiligengestalt und von einem „Beatus Rolandus" spricht ja dann der Pseudoturpin. Von einer Verehrung Rolands als Heiligen, wenn auch nicht in der ganzen Kirche, so doch in gewissen

Teilen Frankreichs ist später wiederholt die Rede[1], aber diese Entwicklung ist erst durch unser Rolandslied mit veranlaßt und durch den Pseudoturpin mächtig gefördert worden. Vor der Entstehung der Chanson de Roland mag es wohl eine Rolandsage, nicht aber eine Heiligenlegende von Roland gegeben haben.

Gegen die Hypothese einer in Ronceval entstandenen Rolandgeste läßt sich auch noch folgendes sagen. Wäre, wie Saroïhandy will, der Erzbischof von Santiago der geistige Urheber der Rolandslegende gewesen, indem er dem Bischof von Pamplona die Ausnützung des Pilgerweges nahe legte, dann hätte sich der äußerst kluge Prälat doch sicherlich die Gelegenheit nicht entgehen lassen um für seine eigene Wallfahrt nach Santiago Propaganda zu machen. Ein Niederschlag davon wäre wohl auch in unser Gedicht gelangt. Irgend eine Anspielung auf den Pilgerweg nach Galizien, irgend eine wenn auch noch so nebensächliche Erwähnung des berühmten Heiligtums, das damals in aller Munde war, wäre doch dem Dichter in die Feder geflossen, wenn in seiner Vorlage davon die Rede gewesen wäre oder wenn gar der Dichter sich selbst auf dem Wege nach Santiago befunden hätte. Anstatt dessen lesen wir überhaupt nichts von Santiago im altfranzösischen Gedichte.

Wir kommen also auch mit Saroïhandys Hypothese nicht weiter. Eine lateinische Rolandgeste, die dem Dichter der Chanson de Roland zum Vorbild hätte dienen können, läßt sich nicht auffinden. Die einzig wirklich positiven Nachrichten über Roland beschränken sich immer noch einzig und allein auf jene bekannte Stelle bei Einhard. Mehr wissen wir nicht. Bédier und sein Anhang ziehen aus diesem „silence des siècles“ den Schluß, daß das Gedicht ausschließlich ein Produkt des 12. Jahrhunderts sei und die Umwelt des 11. und 12., nicht des 8. Jahrhunderts widerspiegele, ja daß der Dichter — wie Boissonade nachweisen möchte[2] — seine Kenntnisse vom Schauplatz des Gedichtes aus einer persönlichen Teilnahme an den Kämpfen in Nordspanien geschöpft habe.

Es ist keine Frage, daß das erhaltene Rolandslied den Geist der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert atmet, aber wird durch einen noch so eingehenden Nachweis, daß das Rolandslied die Zeitgeschichte, die Weltanschauung, die kulturellen Verhältnisse des 11. und 12. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt, die Entstehung des uns vorliegenden Gedichtes restlos geklärt? Diese im übrigen gewiß sehr dankenswerten Untersuchungen beweisen doch nicht viel mehr als das eine: Im 12. Jahrhundert waren die psychologischen Voraussetzungen für den dichterischen Erfolg eines Rolandsliedes gegeben. Damals konnte ein Gedicht von der Art unseres Rolandsliedes die Zeitgenossen

[1] Siehe Acta Sanctorum Boll. 2. Hälfte Januar S. 881: „Quidam hunc (= Rolandum) martyribus accensent, inter Pios numerat Saussaius 3. Mai ...“

[2] Du Nouveau sur la Chanson de Roland. Paris 1923, S. 483.

fesseln, weil jene Zeiten vom Kreuzzugsgeist gegen die Mauren erfüllt waren und weil die Kreuzfahrer in den Helden des achten Jahrhunderts Vorbilder für sich selbst sehen konnten. Wer im Kampfe gegen die Ungläubigen fiel, der wußte, daß er wie Roland im Gedächtnis seines Volkes und seiner Kirche als ein Verklärter, als ein Heiliger fortlebte und daß er selbst, wenn er auf der Walstatt blieb, ohne weiteres in den Himmel einziehen konnte. Diese Verbindung von Politik und Religion taucht in dieser starken Betonung erst im 11. Jahrhundert auf, während man bei früheren Kämpfen mit den Mauren viel weniger an das religiöse Moment dachte. Ein Gedicht wie das Rolandslied war in hohem Maße dazu geeignet zu zeigen, welche Vorbilder die Kreuzzugsritter hatten und welchen Ruhm sie im Diesseits und Jenseits ernten konnten. Aber das alles sind nur die äußeren Bedingungen für das Entstehen des Rolandsliedes. Der Dichter selbst muß aus ganz anderen Quellen geschöpft haben. Es ist gewiß möglich, aber nicht nötig, daß ein Lied vorherging, das Roland gewidmet war. Ebensogut können literarische Quellen vorhanden gewesen sein, in denen von Roland nur nebenbei die Rede war, wie das ja auch bei Einhard der Fall ist. Die Tätigkeit des Rolanddichters bestand eben dann darin aus der Nebenfigur eine Hauptfigur zu machen, sie in den Mittelpunkt zu stellen und um sie herum alle anderen zu gruppieren. Es gibt tatsächlich ein Heiligenleben, in dem von Roland nebenbei die Rede ist, allerdings nicht von seinem Tode, sondern von einer fabelhaften Fahrt durch Spanien auf der Suche nach seinem „Bruder" Adelardus Genesius, einen bekannten Heiligen des 9. Jahrhunderts[1]. Wie sich an Adelardus eine Rolandsage anschloß, so kann sich die Sage von der Schlacht bei Ronceval ebensogut an eine bedeutende Persönlichkeit des Karlskreises angeknüpft haben.

Von Karl dem Großen abgesehen war eine der wichtigsten historischen Persönlichkeiten jener Zeit der Erzbischof Turpin von Reims. Von ihm wissen wir viel mehr als von dem in den Quellen kaum genannten Hruotlandus. Im Zusammenhang mit einer vita des Turpinus (Tylpinus, Tulpinus) mag sich zum erstenmal die Legende gebildet haben, der Erzbischof sei in Ronceval mit dabei gewesen und habe dort den Tod gefunden. Das war auch ein einer großen Bischofsgestalt würdiger Abschluß des Lebens. Turpinus wird somit in erster Linie Gegenstand der Legende, über ihn schreibt man dann eine Gesta vielleicht sogar die von Laon, von der der Rolanddichter spricht, als er den Tod des Erzbischofs besingt (V. 2095). In dieser Gesta erzählte man auch von den Waffengefährten Turpins, von den Pairs Karls des Großen, vor allem von Roland, dem Neffen des Kaisers. An diese Gesta, die des Bischofs Tod in Ronceval erzählt, schloß sich dann der Rolanddichter an, während der Pseudoturpin eine spätere — wohl

[1] Darüber ausführlicher in meinem demnächst erscheinenden Aufsatz: „Eine unbekannte Rolandlegende".

von den Kompilatoren selbst erfundene — Fassung kennt. Nach ihm entkommt bekanntlich der Erzbischof aus der Schlacht und erzählt die Vorgänge in Ronceval.

Daß es eine vita Turpini gegeben hat, ist viel wahrscheinlicher als das Vorhandensein einer vita Hruotlandi. Warum stellt aber wohl der Rolanddichter nicht Turpin in den Mittelpunkt seines Gedichtes? Sicherlich deshalb, weil er als Muster und Vorbild für die Kreuzfahrer nicht einen Geistlichen, sondern nur einen Laien brauchen konnte. Und Karls Neffe Roland war durch die Turpin-Legende zur prominentesten Laiengestalt aus dem Kreise der zwölf Pairs geworden. Roland mußte im Mittelpunkt der Handlung stehen, weil er zeigen konnte, wie ein echter Ritter für das Kreuz gegen die Ungläubigen kämpft. Als Typus eines Märtyrers für den Glauben konnte er als Laie einen ganz anderen Eindruck hervorrufen als ein Geistlicher. Gewiß wird auch der streitbare Bischof dichterisch verklärt, aber er ist nur einer von den vielen, die für den Glauben bluten. So entsteht die Gestalt Rolands nicht aus dem Bedürfnis eines einzigen unbekannten Klosters heraus, sondern sie gewinnt aus der Begeisterung der ganzen Christenheit für den Glaubenskampf Leben und repräsentative Kraft.

Ob der Dichter selbst in Spanien war und aus der lebendigen Anschauung heraus sein Gedicht schrieb, ob die Chanson also wirklich „Wandererinnerung" ist, wie Tavernier meinte? Es spricht doch manches dagegen. In Zaragoza war der Dichter auf keinen Fall. Denn wer nur je in jener Gegend war, wird zugeben müssen, daß die Stadt im Ebrotal liegt und daß man keine Spur darüber findet, daß die Lage der Stadt jemals eine andere hätte sein können. Den Monte Torrero, eine kleine Erhebung im Süden der Stadt zur Erklärung des Verses . . . Sarraguce, ki est en une muntaigne (Vers 6) heranzuziehen, wie Boissonade tut[1], geht nicht an. Selbst wenn auf jener Höhe ein militärischer Posten gewesen wäre, so hätte man vom Ebrotal her, wo die Christen als Angreifer standen, nie und nimmer den Eindruck gewinnen können, auf der Höhe stehe eine ganze Stadt. Der Vers 6 der Chanson kann nur auf einer mißverstandenen Stelle in der Vorlage des Dichters beruhen. Oder er ist eine Erfindung des Sängers um damit die Schwierigkeiten zum Ausdruck zu bringen, die die Eroberung von Zaragoza kostete. Was der Rolanddichter von anderen spanischen Städten weiß, ist sehr wenig. Tudela, das ein so wichtiger Etappenort war, wird nur ein einzigesmal in ganz nebensächlichem Zusammenhang erwähnt (V. 200). Vom Ebro wird erzählt, die heidnischen Schiffe wären bis Zaragoza herauf gefahren (V. 2642, 2728), während der Ebro gar nicht schiffbar ist, sicherlich nicht von Holzschiffen des 12. Jahrhunderts aufwärts befahren werden konnte. Die Entfernungsschwierigkeiten lösen sich bis zu einem gewissen Grade, wenn man unter Cordres nicht Córdoba, sondern Cortes am Ebro

[1] l. c. S. 83.

sieht. Der Ort liegt an der Strecke Tudela—Zaragoza und bildet die Grenze zwischen Navarra und Aragonien. Es ist sehr gut möglich, daß der Rolanddichter Cordres aus Cordoba und Cordres, Cordes aus Cortes verwechselte[1] und das würde uns dazu führen, daß er von den Kämpfen in Spanien erzählen hörte oder von ihnen las, nicht aber selbst an ihnen teilnahm.

Es waren also wohl eher schriftliche Quellen, die den Dichter über Spanien unterrichteten. Schriftliche Quellen haben ihm ja ohnehin in großer Zahl vorgelegen[2]. Am meisten wird er aber mit Heiligenleben vertraut gewesen sein, da er ja täglich beim Chorgebet, beim Verlesen des Martyrologiums davon hörte. In einer der vielen Heiligenlegenden fand er die Figur Rolands. Er hat sie dann herausgehoben und zum Gegenstand einer Dichtung gemacht. Die Gestalt Rolands schien ihm für seine Zwecke sehr geeignet. Er gruppierte deshalb um sie die anderen Helden im Verein mit dem großen Kaiser. Wohl ist die Chanson eine Propagandadichtung, aber weder sie noch ihre allenfalsige Vorlage entsteht aus den Bedürfnissen eines einzelnen unbedeutenden Klosters heraus. Dagegen liegt ihr die Tendenz zu Grunde für einen ganzen Kulturkreis Stimmung zu machen; denn Roland wird nicht um seiner selbst willen gefeiert, sondern als Repräsentant und Typus einer ganzen Zeitperiode. Roland ist der mittelalterliche Held, das Muster und Vorbild einer ganzen Generation von Kriegern und Kreuzfahrern. Die Dichtung entsteht somit aus dem lebendigen Bewußtsein einer ganzen Welt heraus[3], die sich klar darüber ist, daß nur große Beispiele, wie der durch die Sage zum Neffen Kaiser Karls gewordene Roland, die nötige Wirkung auf die Zeitgenossen ausüben konnten. Und der Stoff war auch wirklich glücklich gewählt. Überall findet er deshalb Anklang, nicht nur in Frankreich; überall findet er den gleichen fruchtbaren Boden. Denn der Stoff als solcher sagt dem mittelalterlichen Menschen in Nord und Süd das Gleiche, da er im tiefsten Grunde nicht nationalfranzösisch, sondern international ist. Aber trotz dieses weiten Rahmens, in dem

[1] Über „Cordres in der chanson de geste" in einem eigenen Aufsatz.

[2] Darüber unterrichtet schnell und übersichtlich das recht brauchbare Bändchen von Emil Winkler, Das Rolandslied, Heidelberg (Winter) 1919.

[3] Diesen Gedanken legt auch Friedrich Schürr seinem wertvollen Buch: „Das altfranzösische Epos", München 1926 zugrunde, in dem vor allem die Kapitel: III. (Der kultur- und geistesgeschichtliche Hintergrund der Ependichtung: die Gotik); VI. (Der gotische Stil des Heldenepos); X. (die Umbildung des gotischen Geistes); XV. (Die Umbildung des epischen Stiles); XXII (Der geistesgeschichtliche Charakter des 13. Jahrhunderts) ausgezeichnete Synthesen sind. Aber gerade bei der Behandlung der älteren Epen vermißt man das Eingehen auf das Charakteristische des „gotischen Stiles". Selbst wenn man die Parallelen zwischen bildender Kunst und Literatur, worüber man wohl verschiedener Meinung sein kann, unterschreibt, so weiß ich nicht, ob nicht das Rolandslied, Gormond und Isembard und das Wilhelmslied viel eher zum romanischen als zum gotischen Stil gehören.

die Dichtung sich auswirkt, sehen wir, wie sich auf dem internationalen Hintergrund bereits der Geist der werdenden französischen Nation scharf abzeichnet und wie deshalb das Gedicht selbst schon eine ausgeprägte französische Individualität zeigt. Der Dichter war, er mag heißen wie er will, in seiner Geistesrichtung ein Kleriker der mittelalterlichen Kirche und als solcher spricht er zu seinen Zeitgenossen in- und außerhalb Frankreichs. Seinen Volksgenossen aber weiß er noch mehr zu bieten, indem er sich zum Sprecher ihrer eigenen Gefühle macht, ihrer Vaterlandsliebe und ihrer unentwegten Sehnsucht nach der Heimat, ihrer stark ausgeprägten Expansionssucht und ihrem Drange nach Bildung. Aus einem episodenhaften Stoff hat er eine Dichtung geschaffen, die zwar ganz den Geist seiner Zeit atmet, die aber auch uns Heutigen noch klar erkennen läßt, woraus der Franzose im Laufe der Jahrhunderte immer wieder seine Kraft schöpfte: Aus der starken Bodenständigkeit des geistigen Schaffens, aus der engen Verbundenheit zwischen religiöser Einstellung und nationaler Gesinnung und aus der Abwehr aller Elemente, die das starke Zusammengehörigkeitsgefühl der Nation irgendwie stören konnten. Innerhalb des französischen Mittelalters ist die Chanson de Roland das Werk eines der wenigen wirklichen Dichter, für unsere Zeit ist sie ein Beweis, daß sich die französische Nationalität im Grunde wenig gewandelt hat, im Gegenteil eine jahrhundertlange Tradition besitzt, aus der sie noch heute starke Kräfte zu entfalten vermag.

Kleine Beiträge.

Aus Briefen an Hölderlin von seiner Schwester.

Unter Christoph Schwabs Hölderlinpapieren liegt ein Brief[1] von Hölderlins Neffen und Patenkind Friedrich Breunlin[2] an Schwab, datiert Weißenau, den 17. Juni 1870, der über Hiemers Hölderlinpastell von 1792 berichtet. Mehr als Breunlins eigene Äußerungen darin interessieren Zitate aus drei Briefen seiner Mutter an Hölderlin, das Erste, was aus den anscheinend verlorenen Briefen Heinrikes an den Bruder mitgeteilt werden kann. Breunlin giebt nur den Tag, nicht den Ort der Absendung an; aus dem Inhalt geht aber hervor, daß die Briefe wohl in Blaubeuren geschrieben sind, wo in Heinrikes Wohnung das Hiemersche Bildnis hing. Mit den vorgesetzten Nummern bezeichne ich die Stellen, an denen die Fragmente in die jüngst erschienene Sammlung der Briefe und Briefbruchstücke an Hölderlin[3] einzuordnen sind, deren Zahl nunmehr 99 beträgt.

[1] Württembergische Landesbibl., Stuttgart, Cod. poet. et phil., Seite 63 Fasc. 5d. — Der Bibliotheksleitung danke ich für die Erlaubnis zur Benutzung des Materials.

[2] Wo meine Schreibung der Familiennamen von der üblichen abweicht, folgt sie der Schreibung durch die Namenträger selbst.

[3] In Hölderlins Sämtl. Werke u. Briefe ed Zinkernagel, Bd. V.

20a (Blaubeuren, den 1. März 1795)

Dein liebes Porträt wird oft von ihr betrachtet, wobei sie dann Jeden, der in der Stube ist, auch dazu aufmuntert.

20b (Blaubeuren, den 9. Mai 1795)

Du lieber Bruder fehltest uns, und nur dein l. Porträt, dem aber freilich auch nach der guten Großmutter Beurteilung viel zur Ähnlichkeit fehlt, war eine kleine Schadloshaltung!

25a (Blaubeuren, den 13. August 1798)

Mein Friz ist voller Freude, wenn er nur dein Porträt erblickt und weiss den Ort, wo solches hängt, schon recht gut, wenn ich ihn nach seinem Onkel frage.

Das erste Zitat, so erläutert Breunlin, spreche von seiner, damals anderthalb Jahre alten Schwester, das andere von ihm selbst im Alter von $7^1/_2$ Monaten.

Ton und Inhalt der Briefstellen bestätigen nur die vielfach bezeugte herzliche Verbundenheit zwischen Hölderlin und den Geschwistern. Die zweite hat besonderen Wert als Zeugnis zu Hiemers Bild. Leider ist unsere Vorstellung von Hölderlins Erscheinung in gesunder Schaffenszeit ja vor allem durch dieses Bild bestimmt. Die drei späten Porträts tragen die Spur der Krankheit, das frühe ist noch recht knabenhaft, und die Silhouetten bleiben unpersönlich. Nun erfahren wir, daß von Hölderlins Angehörigen das Bild Hiemers nicht als ähnlich anerkannt wurde, denn das „auch" vor dem Urteil der Großmutter läßt auf die Zustimmung zumindest der Briefschreiberin schließen. Ein weiterer Brief[1] Breunlins an Schwab vom 27. Juni 1870 weist auf die spezifische Unzulänglichkeit des Porträts hin, das Schwab vervielfältigen lassen will: „Die Oberflächlichkeit und Unbestimmtheit in dem Gemälde von Hiemers Hand läßt freilich wenig Markirtheit der Photographie befürchten." Hier wird wohl eben das als Mangel der Darstellung bezeichnet, was allzu häufig als Eigenschaft des Dargestellten geglaubt und als solche am besten von Wilhelm Michel[2] formuliert worden ist: „... eine blasse, schematische Lieblichkeit. ... Eine leere, weiche, mädchenhafte Schönheit ... ohne Begierden, ohne Willen ... ein junger Gott, den Menschliches nicht trübt noch formt." Wir verkennen das Wahre an dieser Schilderung nicht, wenn wir das Falsche an ihr zum Teil aus dem Fehler des Porträtisten verstehen, der viele verführt hat, die über schmerzhaft erfahrenem, formendem Schicksal dauernde Harmonie als Schicksallosigkeit, die über entschieden charakteristischer Ausprägung rein wirkende Allgemeinheit des Wesens als charakterfrei schematisch und ein fast archaisches Antlitz als ein fast klassizistisches zu sehen. Ich glaube zu der Annahme Recht zu haben, daß Breunlins Meinung, wenn sie auch nicht auf eigener Anschauung vom jungen Hölderlin beruhen kann, doch nicht nur subjektiv ist, sondern die in der Familie überlieferte Kritik in eigener Formulierung weitergiebt. „Schön" genug war Hiemers Bild und bot also der üblichen Familienkritik an Bildnissen keinen Anhalt; so kann auch die Unähnlichkeit, die Rikes Brief meint, wohl nur in der Richtung liegen, die Breunlin bezeichnet. Eine Warnung, die Vorstellung, die uns aus dem Bildnis erwächst, nicht als mehr denn als äußeres Schema eines wahren Hölderlinbildes gelten zu lassen.

Düsseldorf. Ludwig Strauß.

Zwei Briefe aus Hölderlins Homburger Kreis.

Im Städtischen Historischen Museum zu Homburg v. d. Höhe fand ich zwei bisher unbekannte Briefe der Mutter Isaaks von Sinclair, Frau von Pröck[3];

[1] Stuttgart, a. a. O.

[2] W. Michel, Friedrich Hölderlin, zit. nach der 2. Ausgabe 1925, S. 11.

[3] S. Käthe Hengsberger, Isaak von Sinclair, Berlin 1920, vor allem S. 27, 88, 92.

der zweite Brief ist an Sinclairs Freund, den Rittmeister Jakob Zwilling[1] adressiert, der erste offenbar auch an ihn gerichtet, wie sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang und dem gemeinsamen Ton beider Briefe klar ergiebt. Für die Biographie Hölderlins und seiner Freunde sind einige Stellen von Wert, die hier, aus den ziemlich umfänglichen Briefen losgelöst, mitgeteilt seien:

Aus I: . . . ein 6. monatlicher Aufenthalt in Berlin, wo es uns gut gieng, besonders meinen Sohn der sich Ihnen freundschafftl. empfiehlt ud der so wohl von den König, als sein ganzes Hß. mit vieler Ehre ud distinction ist behandelt worden, als auch von vielen bemerckbaren Männern die Bekanndschafft gemacht, ud Freundschafft erzeigt haben, machte unser dortseyn sehr angenehm. .

. . . kürzlich ist der Proffesser Schlegel bey uns gewesen, welcher ein blühendes Aussehen hat, ohnerachtet Er mit vielen Fleis unabläßig arbeitet, des Hölderlins Zustand ist immer derselbe doch reinlicher ist er, ud der Hüte Tausch würde keinen bösen Eindruck machen. . . .

. . . Ihr Freund Sinclair wünscht mit seiner Mutter Ihnen balde zu sehen, als Herr Rittmeister mit offnen Armen zu empfangen. . . . d. 12. 7 br. 1806.

Aus II: . . . Kommen Sie lieber Freund in Ihren Dollmann ud Mantel zu uns, ud begrüßen Sie Ihren Freund mit dieser theilnehmende Freude, über den gerechten Ausspruch seiner nie zu bezweiflenden Unschuld, die mit der grösten Satisfaction den Publicum ist dargestellt worden, Meine Empfindung können Sie sich dencken, ud den Gegensatz von denen, worinnen Sie mich gesehen haben, sich vorstellen, dieser Triumpf ist dem zu vergleichen, den Mars mit Lorbeeren ertheilt, die Wirkung auf mein Gemüth ist eine stille Lobpreißung der weißen Führung des Höchsten, ein Verlangen diese glücklichen Stunden mit meinen Freunden zu theilen, mit denen besonders die da wusten so edel meine Trauer zu besäntigen. . . . Noch ist Ihr Freund abwesend, ich war eine Zeit lang mit Ihn[2], eintrettende Umstände meinerseits, nöthigten mich in meiner Heymath zurückzukehren. . . . d. 17. Mertz 1807.

(Eine erwartete Beförderungsgelegenheit blieb aus, der Brief lag längere Zeit bei der Schreiberin und erhielt indes einen Zusatz. Darin heißt es):

. . . Auf meiner Mühle wohnt jetzo Schmidt von Friedberg, sein Vater, der Ihn seine Hülfe entzieht, macht, daß der arme Mensch nicht weis wo aus ud ein, er hat sich zu seinem Vortheil geändert . . . mein Sohn ist noch abwesend, sein Eyd der Treue, kan Er nicht brechen, um einen neuen Eyd abzulegen, der wieder das Hertz spricht. . . .

. . . meine Jahre vergönnen mir daß Recht, Ihnen zu embrassiren ohne Anstoß im Geist bey Erinnerung der Epoque von 26. Febr. 05 geschieht es aus Danckbarkeit welche mich stets beleben wird. . . . d. 19. May 07.

Die leider knappe Nachricht über Hölderlin im ersten Brief gibt Anlaß, auf die Unklarheit hinzuweisen, in der uns Hölderlins Weggang von Homburg erscheint. Die Biographen sind bisher Schwabs Angabe gefolgt, daß Sinclair Hölderlin nach Tübingen in Autenrieths Klinik gebracht habe. Angesichts der politischen Situation im Hochsommer 1806 ist es aber von vornherein unwahrscheinlich, daß Sinclair zu privatem Zweck Homburg hätte verlassen können. Am 3. August bittet er Hölderlins Mutter, den Freund abholen zu lassen[3]; am 26. September schreibt er der Prinzessin Marianne über Hölderlin[4]:

---

[1] S. Hengsberger a. a. O. Seite 31, 47, 104, auch Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe ed. Zinkernagel, Bd. V, S. 448, 499.

[2] Keine Anrede, sondern auf Sinclair bezüglich; die Schreiberin pflegt das Personalpronomen, außer in der ersten Person, mit großem Buchstaben zu beginnen.

[3] S. die von Friedrich Seebaß besorgte Sammlung von Dokumenten in Hölderlin, Sämtl. Werke ed. Hellingrath Bd. VI, S. 391f.

[4] Seebaß, a. a. O. Seite 392.

„die Änderungen in Homburg haben seinen Aufenthalt dort unmöglich gemacht. Er ist noch vor meinem Abgang dort abgereist nach Tübingen". Sinclair müßte die Tatsache seiner Tübinger Reise schon haben verheimlichen wollen (ein in der kleinen Residenz aussichtsloses Unternehmen) um so zu schreiben. „Noch vor meinem Abgang" können wir nur als „kurz zuvor" verstehen. Am 18. September hatte Sinclair Homburg verlassen. Vom 16. September datiert das erste Rezept für Hölderlin im Rezeptbuch der Autenriethschen Klinik[1]. Unser Brief vom 12. September läßt vermuten, daß Hölderlin damals noch in Homburg war. Dann hätte er gleich darauf, und wohl kaum in Sinclairs Begleitung, eiligst reisen müssen, um am 16. in Tübingen zu sein. Auch bei dieser Annahme bleibt seltsam genug, daß unser Brief im Gegensatz zu Sinclairs Brief vom 3. August nichts von einer Verschlimmerung in Hölderlins Befinden meldet und auch von seiner bevorstehenden Abreise nichts erwähnt. Man möchte das Briefdatum für irrig halten, aber es wird gesichert durch die Worte des Briefs zur Beförderung Zwillings: „vor 18 Monaten waren es noch Hoffnungen" — 18 Monate vor dem September 1806 ist Zwillings Weggang von Homburg anzunehmen (s. u.). — Nach unserm Brief müßten wir Hölderlins äußeres Gebaren noch im September 1806 so vorstellen wie es nach den negativen Momenten das Zeugnis des Homburger Arztes Dr. Müller vom 9. April 1805 als „Raserey", nach den positiveren Gernings Tagebuchnotizen und das letzte bisher bekannte Zeugnis vor dem hier gebrachten, Gernings Brief an Knebel vom Juli 1805[2] erscheinen lassen, so zwar, daß der Dichter an geselliger Unterhaltung noch mit Äußerungen gesunden Geistes teilnimmt, aber „halbverrückt" wirkt. Nur eines hat sich geändert: „reinlicher ist er". Schelling berichtet am 11. Juni 1803 an Hegel über den gemeinsamen Freund[3]: „er vernachlässigt sein Äußeres bis zum Ekelhaften"; Hölderlins Mutter schreibt am 14. Juni 1804 an Sinclair[4], vor der Übersiedlung ihres Sohns nach Homburg, „in der Wart u. pflege seines leibes die Reinlichkeit u. Ordnung betreffend" werde der Kranke ihre Bitten „nicht viel" befolgen, der Freund möge „auch hierin Mutter u. Bruderstelle" vertreten. Die Vernachlässigung seines Äußern, der Art Hölderlins in gesunder Zeit so sehr widersprechend, hat nach unserem Zeugnis noch in Homburg angedauert, zumindest bis zum Februar 1805, denn damals und wohl noch im März war Zwilling in Homburg (vgl. den Schluß des Zusatzes zum zweiten Brief). Dann muß eine augenfällige Wendung Hölderlins zur alten Gepflegtheit hin geschehen sein. — „der Hüte Tausch" usw. Jede, noch so nahliegende, Deutung dieses Satzes, der offenbar eine uns unbekannte Voraussetzung hat, würde unverbindlich sein. — —

Der Bericht des ersten Briefs über den Berliner Aufenthalt bestätigt die Meinung K. Hengsbergers[5], daß Sinclairs Verkehr am preußischen Hofe „über das wohl sonst für einen Gesandten übliche Maß" hinausging. — Der zweite Brief ergänzt das bislang über Sinclairs Hochverratsprozeß Bekannte[6] in zwiefacher Hinsicht: Als Datum seiner Auslieferung an die württembergische Justiz können wir nach dem Schluß des Zusatzes den 26. Februar 1805 annehmen. — Nach der Entlassung Sinclairs aus der Haft bemühten er und seine Freunde sich um seine ausdrückliche, öffentliche Rehabilitierung durch den Landgrafen, die ihm aber, auch noch für seine Biographin nie auf zulängliche Art zuteil geworden schien[7]. Am 6. März 1807 berichtet Sinclair an Hegel, von der Universität Halle, die

[1] W. Lange, Hölderlin, eine Pathographie. Stuttgart 1909. Seite 123.
[2] Seebaß a. a. O. Seite 373.
[3] Seebaß a. a. O. Seite 353.
[4] Seebaß a. a. O. Seite 361.
[5] Hengsberger a. a. O. Seite 73.
[6] Hengsberger a. a. O. Seite 64ff.
[7] Hengsberger a. a. O. Seite 71.

als Gutachterin angerufen worden war, sei ihm „eine vom Landgrafen öffentlich zuzustehende Ehrenerklärung zuerkannt“ worden. Frau von Pröcks überschwengliche Freude über den „gerechten Ausspruch“, der Sinclairs Unschuld „mit der grösten Satisfaction dem Publikum“ darstellt, kann sich wohl nur auf eine solche Ehrenerklärung beziehen, die also zwischen dem 6. und 17. März 1807 erfolgt sein muß. Die wenig entschiedene Art, dem ergebenen Helfer in dessen Bedrängnis beizustehn, die des Landgrafen Friedrich schöne Erscheinung trübt, ist damit freilich nicht getilgt, doch ist ihr ein Äußerstes an Störendem genommen. — „mein Sohn ist noch abwesend, sein Eyd“ usw. Hessen-Homburg war am 12. Juli 1806 mediatisiert worden. Das Land war an den Großherzog von Hessen-Darmstadt gefallen. Sinclair, der dem alten Herrn Treue hielt, blieb von September 1806 bis zum Frühjahr 1807 in Friedrichs auswärtiger Besitzung Hötensleben (Reg.-Bez. Magdeburg), wie seine Biographin schreibt[1], auch um „die Huldigung von Hessen-Darmstadt zu umgehen“; das bestätigt unser Brief. — —

Der Zusatz zum zweiten Brief bringt eine neue Mitteilung über Siegfried Schmid[2]. Nach der Entlassung Schmids aus dem Kloster Haina, wo ihn sein Vater als irrsinnig hatte internieren lassen, wohnte er, wie K. Hengsberger nachweist, in Homburg. Wir erfahren nun, daß sein Vater ihn zu dieser Zeit nicht mehr unterstützte und er als Gast der Mutter Sinclairs lebte, vermutlich bis zu seinem Wiedereintritt ins österreichische Heer. — —

Der erste Brief erwähnt Schlegels Besuch, von dem nach K. Hengsberger auch I. G. Hamel meldet[3], ohne ihn zu datieren. Friedrich Schlegel muß wohl im August oder Anfang September 1806 Sinclair in Homburg aufgesucht haben. — —

Über Adressaten und Schreiberin der Briefe: Jacob Zwilling, Sohn des Homburger Oberhofpredigers und wahrscheinlich mit Sinclair schon früh bekannt, war im Frankfurter Freundeskreis Hölderlin-Hegel-Sinclair 1797 erschienen. Die Briefe berichten uns, daß er zur Zeit von Sinclairs Verhaftung dessen Mutter „als guter Genius“ zur Seite war. Der erste Brief beglückwünscht ihn zum raschen Avancement. Später war Zwilling Schmids Kamerad im österreichischen Husarenregiment Nr. 4, dessen Chef der Erbprinz von Hessen-Homburg war[4]. Er fiel 1809 in der Schlacht bei Wagram. — Von ihm scheint ein, Zw. unterzeichnetes, Briefbruchstück im Homburger Museum zu stammen, ohne Angabe von Ort, Zeit und Adressaten, das aber offenbar an einen soldatischen Freund gerichtet ist. Für diesen will der Schreiber sich nach Kapaunfedern umsehen, aber, klagt er, hier tragen die Leute „so entsetzliche grose Federbüsche daß kein Hinkel, kein Schwanz behält“. Stil und Schrift des Briefes sprechen von einem freien und einfachen, heitern und starken Wesen. — —

Die Briefe seiner „64jährigen Freundinn“ sind von höchst energischer Herzlichkeit, sprunghaft, redselig und gerne gefühlvoll. Nicht ohne Spott, aber auch nie ihre Zugehörigkeit verleugnend plaudert die Schreiberin über die kleine Homburger Welt. Im ersten Brief klagt sie: „unsere Lebens Art ist immer die nehml. eingezogen ud beynahe durchgängig, die Geselligkeit nimmt mehr ud mehr ab, die Trauligkeit die das Leben der Gesellschafft ist, kan nicht mehr sein, weil

[1] Hengsberger a. a. O. Seite 74.

[2] Über Schmid s. Chr. Th. Schwab, Beitr. z. Biogr. Hölderlins, Westermanns Monatshefte XXX (1871) S. 650ff., Chr. Waas; Ein Friedberger Dichter aus der Zeit der Klassiker, Friedberger Geschichtsblätter Heft IV (1914) S. 43f. u. 46f., Hengsberger a. a. O. Seite 47ff., Zinkernagel a. a. O. bringt 12 Briefe Schmids an Hölderlin.

[3] Hengsberger a. a. O. Seite 86.

[4] Nach einer handschriftlichen Notiz I. G. Hamels, der die Regimentsakten eingesehen hat, in der Stadtbibliothek zu Homburg. Hier sei der Museumsleiterin Frl. Balmer und dem Stadtbibliothekar Herrn Dr. Rüdiger für freundliche Förderung meiner Arbeit gedankt.

alles aufgelößt ist". Aber im zweiten Brief weiß sie doch ihre wiederholte Einladung mit dem Hinweis auf gesellige Freuden zu unterstützen: „keine Langeweile würde stattfinden, wir haben ein Cassino in Schmalls Hß. von einer guten Gesellschafft, die von 5. Uhr bis 8. Uhr tägl. sich versamlet, Frauens haben den Zutritt Mittwoch ud Sontag, das gröste Zimmer ist Ihn[1] geweiht, Beobachter treten auch ein, nachdem Sie das Pfeiffel geschmaucht haben, aus dem ist zu schließen, daß man hier modern lebt". — Sinclairs wachsamer Blick und seine Geschäftigkeit wie sein Enthusiasmus und seine Hilfsbereitschaft scheinen, in anderer Sphäre, bei der Mutter vorgebildet.

Düsseldorf. Ludwig Strauß.

Als er das hörte, war er überrascht
(hier XV S. 66).

E. Låftman faßt das ... *war er überrascht* in dem Beispielsatz anders auf als sonstiges *er war überrascht:* sonst bedeute dies ‚Vorhandensein eines Zustandes', in obiger Periode dagegen das Geraten in einen Zustand, worauf er dann den Ausdruck in solchen Fällen (z. B. auch in ..., *war er verwundert*) als medialen auffaßt (= *verwunderte sich*, wobei *werden* sich mit dem Medium nicht vertrüge).

Ich muß aber die Prämisse des Autors anzweifeln, daher auch seine Schlußfolgerung. Tatsächlich bedeutet *war er überrascht* in *als er das hörte, war er überrascht* wie gewöhnlich das Vorhandensein eines Zustands in der Vergangenheit: es wird eben eine andauernde Folge des Hörens gemeint auch dann, wenn tatsächlich die Gemütsbewegung eintritt als Folge der Handlung des Nebensatzes. Die romanischen Sprachen haben in solchen Fällen Verba des Bleibens: frz. *il demeura stupéfait* (*ébahi*), ital. *rimase maravigliato*, sp. *quedó asombrado* (vgl. *Jahrbuch für Philologie* II S. 275 in dem Artikel „Fait-accompli-Darstellung im Spanischen") etc., was an das nordische *blive,* zu etwas werden' erinnert, vgl. Falk-Torp, *Dansk-Norskens Syntax* § 103: *hvor han kommer, blir han elsket* (*hadet, frygtet*), wohin er kommt, dort wird er geliebt (gehaßt, gefürchtet)', dagegen mit *-s*-Passiv *han elskes af alle* ‚er wird von allen geliebt', also die Umschreibung mit *bli* ‚bleiben' tritt ein zum Ausdruck des Eintritts des Gefühls. Ebenso im Albanesischen, vgl. Pedersen, *Alb. Texte* (Leipzig 1895) S. 155: *mbetem* 1. ‚bleibe (übrig)', 2. „sehr häufig bedeutet *mbetem* mit einem Prädikatswort verbunden: ‚ich stehe nach eingetretenen Veränderungen als ..... da'; ‚bleibe nach Veränderungen als ..... zurück'. Es kann dann geradezu mit ‚werde' übersetzt werden. Es veranschaulicht so die Art und Weise, auf welche *blive* im Dänischen zur Bedeutung ‚werden' gekommen ist." Daß kein Medium vorliegt, sieht man sofort an den volkstümlichen deutschen Synonymen von *überrascht* in den Varianten: *als er das hörte, war er baff* (*platt, hin, erschossen, erledigt; er stand da wie der Ochs am Berge* usw.), die tatsächlich das Resultat, das fait accompli ausdrücken sollen. Das Partizip ist einfach ein Ausdruck für etwas Abgeschlossenes und ist fast ein Adjektiv. In den meisten von den zahlreichen Beispielen des Autors ist *wurde* überhaupt nicht möglich (außer wenn etwas ganz anderes gemeint ist, nämlich das Passivum: *ein Bauer wurde einst von einem Gewitter überrascht*), so kein **ich wurde verwundert* — aber ebensowenig ein **ich wurde baff, erschossen* usw. Keine Rede davon, daß *ich war verwundert* das ‚mediale' Imperfekt zu *ich verwundere mich* wäre: vielmehr ist es das Impf. von *ich bin verwundert*, das auch eintreten würde bei Erzählung im historischen Präsens: *wie er das hört, ist er verwundert* (*baff, hin* usw.), ohne daß ein **wird er verwundert* möglich wäre. In vielen Beispielen gibt es auch kein Reflexiv, das mit Verf. als Medium zu fassen wäre, zu dem *war*+Part. Pf. gehörte: *war bestürzt, beglückt* haben kein **sich bestürzen*, **sich beglücken* neben sich. Wo ein Verb vorhanden ist (ob reflexiv oder nicht), wirkt es unvolkstümlich: *er war überrascht* klingt dem Deutschen natürlicher, unliterarischer als *es überraschte ihn*, ähnlich ... *waren gerührt* gegenüber *es rührte sie* und ... *war verwundert*

[1] Nämlich den „Frauens", vgl. Anmerkung „Keine Anrede" usw.

gegenüber *er verwunderte sich, ... war erschrocken* gegenüber *sie erschrak* (wobei noch die Unbeliebtheit des Impf. in einem großen Teil der Mundarten hinzukommt, während *war* auch in Mundarten, die das Impf. sonst nicht volkstümlich erhalten haben, vorkommt).

Warum finden wir aber nun bei den Verben der Gemütsbewegung ein Präteritum der Dauer + Partizip? Weil dazu, um den Gemütszustand in seinem Werden zu erfassen, ein gewisses Maß von Selbstbeobachtung, vielleicht auch Abstraktionsgabe erfordert, während ein Dauergemütszustand leichter vorstellbar ist: das Flüchtige und Punktuelle des Gemütszustandes entgeht vielleicht sogar volkstümlicher Beobachtungsgabe, es muß schon eine handfeste und dauernde Stimmung sein, die aufgefaßt wird, das Volk will wirklich Gemütszustände ausdrücken, nicht die Schwankungen und Wallungen, die aus uns Menschen „un être ondoyant et divers" machen, nicht das was etwa Amiel einen *état d'âme* nennt. Das sprechende Volk ratifiziert nicht Amiels Ausspruch: „Ich bin Fluidum und muß mich damit bescheiden", sondern es will das Fluide unseres Inneren gestaut sehen — zu stabilen Dauerformen. Praktisch und realpolitisch, sieht es mehr auf das Resultat als den Verlauf der Gemütsbewegung, der vielleicht den Psychologen oder Romanschriftsteller interessieren mag. Man muß aber auch bedenken, daß viele Gemütserregungen ein Innehalten oder Erstarren hervorbringen, sodaß *war überrascht* auch der richtige Ausdruck ist: der Fluß der Entwicklung ist gestaut, der Überraschte hält gleichsam den Atem an[1]. Vielleicht ist aber auch die Stärke der Empfindung besser gemalt durch die Angabe der Dauer, daher ja auch die synonymen Kraftausdrücke, die nicht Partizipia sondern Adjektiva enthalten, kein *wurde*, sondern *war* enthalten: es heißt *als ich das hörte, war ich platt* — der Sprecher malt das Resultat des Hörens: der Hörende liegt auf der Nase. Genau so übrigens auch im Präsens: nie wird man **ich werde platt* hören, da die Übertreibung, die in diesem Ausdruck liegt, abgeschwächt würde, wenn das Resultat vor unserem Blick entstünde: genau so gibt das Partizip ein Resultat, das da sein, nicht entstehen darf. Es ist auch zu bemerken, daß das ‚Plattsein' gern als sofortige Folge des Vorhergehenden erscheinen soll, daher man bei einer Neuigkeit etwa sagt: *da bin ich platt:* ‚Plattheit' folgt unmittelbar auf die Neuigkeit. Bezeichnenderweise ist auch in den Beispielen desV.'s für *war* + Partizip öfters das Sogleich-Eintreten des Resultats betont (... *war im ersten Moment über meine Kühnheit verblüfft, ... war augenblicklich sehr erfreut, ... war sogleich wie verhext*): es folgt eben Schlag auf Schlag der Anlaß zu einer Gemütsbewegung und ein Gemütszustand: man könnte sich auch statt Nebensatzgefüge Parataxis mit *schon* denken: *er hörte das und schon war er wie verhext.* Die Phantasie eilt voraus und drängt zum fait accompli. Man darf daran erinnern, daß die Verba der Gemütsbewegung in der Volkssprache gern durch Dauerausdrücke ersetzt werden: *ich fürchte* (*mich*) durch *ich habe Angst* (*bin bang* usw.), *ich bin überrascht* wird gesagt statt *es überrascht mich, ich bin erstaunt* statt *ich staune*, frz. *je crains* wird verdrängt durch *j'ai peur, je m'étonne* durch *je suis étonné;* manche Sprachen setzen die Gemütsbewegung ins Präteritum, weil sie die Gemütsbewegung selbst nicht zeichnen wollen (*ich habe mich sehr gefreut*, sp. *mucho me he holgado*, Honmenaje Menéndez Pidal I, 53). Die Frage lautet nicht so sehr warum es nicht heißt **als er das hörte, wurde er sehr erstaunt* (*überrascht*), sondern warum es nicht heißt **als er das hörte, staunte er sehr* (*überraschte es ihn sehr*).

---

[1] Bezeichnend daß Montesquieu (*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains*, Kap. 6) von Rom sagt: *Elle mit les rois dans le silence, et les rendit comme stupides*, also mit (latinisierendem) Adjektiv, wo die Kommentare meist mit Partizip erklären: „frappés de stupeur". Noch ‚ausgedehnter' erscheint die Wirkung des Faktitivums, indem es durch ‚Dalassen' ausgedrückt wird: *dejar sordo* in span. Dialekten statt *asordar* (Jahrbuch l. c.). — Vgl. noch sizil. *Ammasari* ‚staunen', ‚verwundert sein' zu *manere (mansum)* ‚bleiben' REW 5296.

Daß *wurde* nicht bei *erkältet, verliebt, entschlossen* steht, liegt nicht daran, daß beim Medium kein *werden* stehen kann, sondern daran, daß mit dem adjektivischem Partizip, das einen Dauerzustand ausdrückt (Behaghel, Dtsch. Syntax § 794), das Verb des Werdens sich nicht verträgt. Auch im Romanischen würde man nicht* *il devint décidé* usw. sagen[1]. Wenn einmal *wurde* steht, liegt ein vorübergehender Zustand vor: man kann sich z. B. denken *er wurde gerührt*, wie *plötzlich wurde er sentimental, er wurde ungehalten, er wurde rot: gerührt, sentimental, ungehalten, rot* sind Übergangserscheinungen: zwischen ein nicht-gerührtes, nicht-sentimentales, nicht-ungehaltenes, nicht-rotes Vorher und ein nicht-gerührtes nicht-sentimentales, nicht-ungehaltenes, nicht-rotes Nachher schiebt sich das Gerührt-Sentimental-Ungehalten-Rotwerden ein. Der Verf., der *war überrascht* auf *war erkältet* zurückführt, hat den Irrtum begangen, eine sprachliche Erscheinung A auf eine Erscheinung B zurückzuführen, während A und B eine gemeinsame Radix haben.

Marburg-Lahn. Leo Spitzer.

Balzac und die Antike.

Wie sich für Kleist aus den Untersuchungen von Hanna Hellmann (Zeitschrift für Deutschkunde 1925, S. 101) die überraschende Tatsache ergab, daß die Hermannsschlacht sich oft wörtlich an das erste Buch Samuelis und das Richterbuch anlehnt, so macht Rudolf Hallo (Klio Bd. XIX, S. 474) auf die Benutzung antiker Motive bei Balzac aufmerksam. Daß die frivole Redensart vom „Brot im Ofen", mit der Herodot die Tat des Periander V 92 andeutet, nicht eine burschikose Wendung Balzacs (Tolldreiste Geschichten ed Rüttenauer II 10) ist, geht aus seiner genauen Kenntnis von Herodots Erzählung über Rhodopis buhlerische Gewinne hervor (a. a. O. II, 352). Bei weiterem Suchen würde R. Hallo auch gefunden haben, daß Rhodopis Geschichte der Anlaß für die Beschäftigung der Nonnen von Poisoy ist, die den kleinsten Fuß feststellen wollen. Strabo berichtet nämlich, daß Rhodopis ihren Schuh verlor. Ein ägyptischer König fand ihn und verlangte sie wegen der Kleinheit des Fußes zu heiraten. Wir haben hier eine Parallele zum Märchen von Aschenpüttel, bei dem der Königsohn gleichfalls von der Zierlichkeit des Fußes des ihm unbekannten Mädchens begeistert ist. (Grimm I 117).

Denn: „noscitur ex pedibus, quantum sit virginis antrum" wie das Gesetz der Entsprechung[2] lautet. Die Geschichte des naiven Paares, das eines Lehrmeisters in der Liebe bedarf, ist aus Longus Daphnis und Chloe entlehnt, (Hirtengeschichten III 18) woher auch das Käferlein stammt, das in Widmanns Maikäferkomödie den jungen Theologen in Verlegenheit bringt und grobschlächtiger in Fischarts Flohhatz erscheint. Daphnis muß nämlich eine Cikade aus dem Busen der Chloe holen, wohin sich diese verlaufen hat. (I 26). Die Geschichte der Heiligen Lidoria entspricht Kleists Marquise von O.. die ihrerseits auf Menanders Fragment

[1] Kollegin Luise Berthold legt nahe, **er wurde verwundert (verliebt usw.)* erregе Anstoß, weil ein Passiv vorgetäuscht werde, obwohl es doch kein transitives **jemand verwundern (verlieben)* gibt. *wurde* ist bei Partizip nur möglich (sofern nicht wirklich ein Passiv gemeint ist), sofern das Partizip nur wenig verbalen Charakter hat, z. B. *er wurde verrückt (verrückt* = lat. *demens); verliebt* kann mit *wurde* verbunden werden, wenn das Markieren einer Rolle angedeutet wird (vgl. *er wurde sentimental, verliebt*). Vieles ist noch unklar: *er wurde betrübt* ist möglich, nicht aber **er wurde erfreut* — warum? Weil *er-* und *wurde* nebeneinander pleonastisch wirken würden? Weil *ich bin erfreut* nicht so volkstümlich ist wie *ich bin betrübt* und anderseits *ich bin froh?* Warum aber wieder dieser letztere Sachverhalt?

[2] Vgl. dazu meine Arbeit: Archiv für Geschichte der Medizin 1925, Heft 12.

Epitrepontes (ed. Körte-Bronikowski) zurückgeht[1]. Die erotisch-kosmische Umarmung von Erde und Sonne, der ein Samenstrom von Sternen entspringt, und die Auflösung des Weltalls in männliche und weibliche Prinzipien dürfte ihr Vorbild in den Anschauungen gnostischer Sekten haben. Zu dem Versprechen, 12 „Nüsse" vom Baume zu holen[2], wie vor den nichts ahnen dürfenden Richtern symbolisch gesagt wird, kann ich noch auf die Parallele in den von Frobenius herausgegebenen Kabylenmärchen Bd. I, 39 aufmerksam machen, in denen der gleiche Tatbestand vorliegt, der nur anders umschrieben wird: ein Pferd sollte 20 Bündel aufnehmen, von denen es das letzte aber wieder fallen ließ. Vielleicht darf in diesem Zusammenhang auch Balzacs Beziehungen zur Psychoanalyse gedacht werden, die bekanntlich gleichfalls antike Sagenmotive (Ödipuskomplex) verwertet. Der Schuh, die gefüllte Lanze (100), Ovidias große Zelle (173), der Schlüssel zur Abtei (171), der langgestielte Kochtopf (315), Muschel, Spindel und Einfädeln der Nadel (425) oder Maßnehmen (439) sind Sexualsymbole, ganz wie sie Silberer, Probleme der Mystik und ihre Symbolik lexicographisch aufführt. — So wirkt auch bei Balzac das Erbe der Antike nach, an dessen neuer Fassung sich weitere Geschlechter erfreuen können.

Harburg (Elbe). H. Vorwahl.

Selbstanzeigen.

Ernst Moritz Arndts Briefe aus Schweden an einen Stralsunder Freund. Herausgegeben von Dr. Erich Gülzow. Stralsund 1926, Verlag der Königl. Reg.-Buchdruckerei. 93 S. Preis: geh. RM. 3.—.

Arndts prächtige „Briefe aus Schweden" (geschrieben 1803/04 an Weigel) sind für seinen Biographen sowie namentlich auch für den Volkskundler von großer Wichtigkeit. Es bleibt daher bedauerlich, daß Müsebeck in seiner großen Arndtbiographie (1914) und Heckscher in der „Volkskunde des germanischen Kulturkreises an Hand der Schriften Arndts" (1925) diese Briefe nicht beachtet haben. Sie werden nun aus dem Versteck ihrer ersten Veröffentlichung herausgezogen und mit reichlichen Anmerkungen erläutert. Das Buch bildet den 2. Band meiner Sammlung „Das Arndt-Museum" (vgl. GRM. 1921, S. 382).

E. G. (Barth i. P.).

Franz Koch, Goethe und Plotin. Leipzig. J. J. Weber. 1925. IV, 263 S.

Verfolgt wird der Einfluß Plotins auf Goethes Weltbild vom metaphysischen, ästhetischen und ethischen Gesichtspunkt aus. Die elementaren Kategorien in Goethes Weltanschauung, intuitive Erkenntnis als ihr Organ, das Spiegelverhältnis von Mikro- und Makrokosmus, das Ineinander von organischer und spiritualistischer Betrachtungsweise, alle naturphilosophisch-mystischen Elemente lassen sich über Leibniz, die Mystik und den Pietismus als Medien auf Plotin zurückführen. Nicht Spinoza, sondern der Neuplatonismus bietet sich als einziges Analogon für die besondere Artung dieser Elemente, so daß Goethes Bericht über frühe Plotinstudien volle Wahrscheinlichkeit gewinnt. Am „schaffenden Spiegel" des Disputationsparalipomenons, psychologisch der repräsentativsten Formel für alles künstlerische Schaffen überhaupt, erkenntnistheoretisch der Keimzelle von Typus und Urphänomen, wird das im einzelnen historisch und systematisch belegt. Das Wort von „innerer Form" gibt Gelegenheit, dieselben Bezüge auf ästhetischem, Goethes Dämonen-, Freiheits- und Unsterblichkeitsglaube, sie auf ethischem Felde hervortreten zu lassen. Über den Einzelfall hinaus aber erweist sich die deutsche Klassik als Renaissance des Neuplatonismus, als harmonische Einform der historisch offenbaren Trennung Plotinischen Geistes in einen spiritualistischen und einen organischen Zweig. F. K. (Wien).

---

[1] Den gleichen Stoff behandeln Pitavals Causes célèbres, Zschokkes Tantchen Rosmarin und Ludwigs Maria. [2] Deren letzte allerdings „taub" ist!

Adolf Pichler, Der deutsche Älpenklassiker aus Tirol (1819—1900), Leben und Werke. Von Hofrat Univ.-Prof. Dr. Jos. Ed. Wackernell (gest. 1920). Nach seinem Tode abgeschlossen und herausgegeben im Auftrage des Tiroler Zweigvereins der Österr. Leo-Gesellschaft von Univ.-Bibliothekar Dr. Anton Dörrer. Mit einem Bildnis und einer Schriftprobe Pichlers. Gr. 8°, XII und 357 S. Verlag Herder & Co., Freiburg i. Br., 1925. Brosch. 10 RM., in Leinw. 13 RM.

Ad. Pichler betätigte sich in Epik, Lyrik, Reisebeschreibung, Autobiographie, Tagebüchern, Literaturstudien, als Naturforscher und Univ.-Professor und nahm an allen geistigen, weltanschaulichen und politischen Regungen seines Landes und Volkes selbständig, offen, kampfbereit teil. In Pichlers Leben und Schaffen spiegelt sich die geistige Entwicklung der österr. Alpenländer mit allen literarischen religiösen und nationalpolitischen Kämpfen unmittelbar wieder. In jeder Faser war er Deutscher wie Tiroler. Wackernell stand ihm seit 1875 sehr nahe, P. erwartete von ihm seine Würdigung und gab ihm über die kritischsten Fragen Aufzeichnungen. Beim Tode W. lag eine vorläufige Darstellung in Konzepten fast fertig vor, wichtige Teile (S. 143—166, 226—357) gingen verloren, zur Rettung des Besten übernahm sein ehemaliger Schüler die Zusammenstellung und Ergänzung. Mangels einer vollständigen und vorrätigen Gesamtausgabe der Werke P. war die Aufnahme eingehender Inhaltsangaben notwendig; die Einbeziehung der übrigen zeitgenössischen Landesliteratur mußte auf Umrisse beschränkt werden; gleichwohl wird Ws. „P." mit Ws. „Beda Weber" (1903) die Grundlage zur Erkenntnis des tirolischen Literaturanteils im 19. Jahrhundert bilden.

A. D. (Innsbruck).

Die englische Lektüre im Rahmen eines kulturkundlichen Unterrichts von Oberschulrat Dr. W. Hübner. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin. Geh. 2.40 RM., in Ganzleinen 3.20 RM.

Diese Schrift erörtert am Beispiel der englischen Lektüre zunächst die Grundfragen des kulturkundlichen Verfahrens und die besonderen Probleme der Englandkunde in ihrer Bedeutung für die Bildungsaufgabe der höheren Schule. Sie versucht dann an zahlreichen Beispielen die leitenden Gesichtspunkte für die Stoffauswahl und die methodische Behandlung des Schriftwerkes darzulegen, auf deren Grundlage eine in gemeinsamer Arbeit aller Fachgenossen erfolgende Durchmusterung des Schrifttums allmählich zu einer sozusagen von innen her gewonnenen Beschränkung der Stoffmasse führen kann. W. H.

J. Vernay, Professor an der Universität Würzburg und Dr. **W. Montag,** Studienrat in Frankfurt a. M., **Miroir de la France et des Français.** Kulturkundliches Lesebuch für die Mittelstufe. VII und 240 S. Mit 14 Tafeln und 13 Textabbildungen. In künstlerischem Ganzleinenband, ca. RM. 3.60. Paderborn, Ferdinand Schöningh (1927).

„Miroir" entstand aus der Zusammenarbeit von Universität, Schulpraxis und Kunstwissenschaft. Er will die Schüler der Mittelstufe an der Hand hochwertigen Schrifttums einführen in die Kultur und Geisteswelt Frankreichs; wir betrachten zuerst den Einzelmenschen in seinem engeren Lebenskreise (L'enfant et la famille, La préparation à la vie, En pleine vie, La mort), dann das Volk als Lebewesen in seinen Beziehungen zu Sprache, Natur und Land, endlich La nation à travers les siècles. Dieser Rahmen ist ausgefüllt durch 131 Stücke 88 verschiedener Autoren, älterer, neuerer, jüngster, Poesie und Prosa. Alles sorgfältig für „die Stufe des anschaulichen Verständnisses" ausgewählt, ist aus französischen Quellen neu geschöpft; 82 Stücke sind unseres Wissens in Deutschland bisher nicht gedruckt worden. Die 27 Wiedergaben bedeutender französischer Kunstwerke der Baukunst, Bildnerei und Malerei ergänzen den Gesamtcharakter der Erscheinungen und Epochen; die Einführung in ihre Betrachtung gab Dr. Schilling, Leiter des Kupferstichkabinetts am Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Einige volkstümliche Lieder mit Musik runden das Gesamtbild ab.

W. M. (Frankfurt a. M.).

Neuerscheinungen.

Annale van die Uniwersiteit van Stellenbosch, Jaarg. IV, Reeks B, Afl. 3 (Nov. 1926):

A. C. Bouman: Onderzoekingen over Afrikaanse Syntaxis. Nasionale Pers, Beperk, Kaapstad. 8°. 72 S. Prys 2/6.

Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde, hrsg. von Th. Frings, Rud. Meißner und Jos. Müller. Fritz Klopp (Kurt Schroeder). Verlag Bonn.

Band 9: Wigalois der Ritter mit dem Rade von Wirnt von Gravenberc, hrsg. von J. M. N. Kapteyn. 1. Bd. Text. 1926. 8°. XI. 94 und 506 S. Pr. geh. 25 RM.

Band 11: Christian Wierstraits Historijdes beleegs von Nuys, Reimchronik der Stadt Neuß aus der Zeit der Belagerung durch Herzog Karl den Kühnen von Burgund. Nach dem Originaldruck von 1476 mit Berücksichtigung der Ausgaben von 1497 und 1564, hrsg. von Karl Meisen. I. Teil: Geschichtliche Einführung, Text, Anhang. Nachweise und Anmerkungen, Glossar und Lageplan. 1926. 8°. VIII und 204 S. Pr. geh. 6 RM.

Band 12: Studien zur Dialektgeographie des Kreises Saarlouis. Mit einer Karte. 1926. 8°. XII und 278 S. Pr. geh. 12 RM.

Germanische Bibliothek, hrsg. von Wilh. Streitberg †. I. Sammlung germ. Elementar- und Handbücher. I. Reihe in Grammatiken. 16. Band. M. J. van der Meer, Historische Grammatik der niederländischen Sprache. I. Bd. Einleitung und Lautlehre. Heidelberg 1927. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. CLIII und 353 S. Pr. geb. 18 RM.

Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, dirigée par Mm. Baldensperger et Hazard.

Tome XXIX. Franck L. Schoell, Études sur l'humanisme continental en Angleterre à la fin de la renaissance (M. Ficinus, L. Gyraldus, N. Comes, D. Erasmus, G. Xylander, H. Wolfius, H. Stephanus, J. Spondanus) avec une préface par Émile Legouis. Paris. Librairie ancienne Honoré Champion. 1926. 8°. VII und 269 S.

Einzelschriften zur Politik und Geschichte, hrsg. von Hans Roeseler.

16. Schrift: Otto Brandt, Zur Vorgeschichte der schleswig-holsteinischen Erhebung. Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte m. b. H. in Berlin W. 8. 8°. 1927. 61 S.

Form und Geist, Arbeiten zur germanischen Philologie.

I. Walther Müller, Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters. Herm. Eichblatt Verlag, Leipzig 1927. 8°. 140 S.

Freytags Deutschkundliche Lateintexte. G. Freytag G. m. b. H., Leipzig. 8°.

Westdeutschland zur Römerzeit im 1. Jahrhundert n. Chr. Für den Schulgebrauch ausgewählt und bearbeitet von F. Gündel. 1926. 56 S.

Ekkehards Waltherlied eingel. von Klaudius Bojunga. 1923. 48 S.

Lateinische geistliche Lieder des Mittelalters ausgew. von Hans Rosenberg. 1924. 48 S.

Lateinische Lieder fahrender Schüler aus der Stauferzeit, ausgew. von Kl. Bojunga. 1922. 48 S.

Lateinische Geschichtsschreiber deutscher Nation 843—1256 ausgew. und bearbeitet von Ed. Ziehen. 1923. 56 S.

Aeneas Silvius, Germanica eingel. von Friedr. Heininger. 1926. 44 S.

Hermaea, Ausgewählte Arbeiten aus dem Deutschen Seminar zu Halle, hrsg. von Ph. Strauch, Gg. Baesecke und F. J. Schneider. Max Niemeyer Verlag. Halle a. S.

XVI. Ernst Schröter, Walahfrids deutsche Glossierung zu den biblischen

Büchern Genesis bis Regum II und der althochdeutsche Tatian. 1926. 8°. 204 S. Pr. geh. 12 RM.

XVII. Heinrich Brauer, Die Bücherei von St. Gallen und das althochdeutsche Schrifttum. 1926. 8°. XII und 103 S. Pr. geh. 5.60 RM.

Instituttet for sammenlignende Kulturforskning, Serie B: Skrifter. VI: Moltke Moes, Samlede Skrifter. Utgitt ved Knud Liestøl (with a Summary in English). Vol. II. Oslo 1926. H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard). Gr. 8°. VII und 333 S.

Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1926. Im Auftrag der Verwaltung hrsg. von Ernst Beutler. Frankfurt a. M. 8°. 441 S.

Monumenta Germaniae historica: Die Cambridger Lieder, hrsg. von Karl Strecker. Mit einer Tafel. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1926. 8°. XXVI und 138 S. Pr. geh. 8 RM.

Sammlung Göschen.

137: Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl mit Einleitungen und Wörterbuch, hrsg. von Herm. Jantzen, 3. neu durchgesehene Auflage. Berlin und Leipzig. Walter de Gruyter & Co. 1926. 154 S.

Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte, hrsg. von W. Braune, B. Ergänzungsreihe Nr. 1:

Friedrich Kluge, Nominale Stammbildungslehre der altgermanischen Dialekte. 3. Aufl. bearbeitet von Ludw. Sütterlin und Ernst Ochs. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1926. 8°. XI und 155 S. Pr. geh. 5 RM.

Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen, hrsg. von Karl Voretzsch.

IX. Kurt Glaser, Altfranzösisches Lesebuch des späteren Mittelalters. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1926. 8°. XII und 208 S. Pr. geh. 7 RM.

Sammlung romanischer Übungstexte, hrsg. von A. Hilka und G. Rohlfs.

10: Los Milagros de Nuestra Señora I, hrsg. von Adalbert Hämel. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1926. 8°. 58 S. Pr. kart. 1.60 RM.

Schriften der Goethe-Gesellschaft, hrsg. von V. Michels und Jul. Wahle.

39. Band: Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs, hrsg. von Hans Schauer. I. Bd. August 1770 bis Dezember 1771. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft. 1926. 8°. XVI und 484 S.

Staat und Geist, Arbeiten im Dienste der Besinnung und des Aufbaus, hrsg. von Hans Freyer, André Jolles, Gunther Ipsen.

Band III: Walther Porzig, Aischylos. Die attische Tragödie. Ernst Wiegandt, Verlagsbuchhandlung. Leipzig 1926. 8°. 216 S. Pr. geh. 8 RM.

Studien zur Englischen Philologie, hrsg. von L. Morsbach und H. Hecht.

LXX: Christian Edzard Kreipe, Miltons „Samson Agonistes". Max Niemeyers Verlag, Halle a. S. 1926. 8°. IX und 70 S. Pr. geh. 3.40 RM.

The John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages.

Vol. III. Lawrence Melville Riddle, The Genesis and Sources of Pierre Corneille's Tragedies from Médée to Pertharite. The John Hopkins Press Baltimore, Maryland 1926. 8°. VIII und 222 S. Pr. 1.25 $.

Teubners Spanische und Hispano-amerikanische Studienbücherei, hrsg. von F. Krüger. Verlag von B. G. Tgeubner, Leipzig, Berlin.

Blütenlese der älteren spanischen Literatur im Anschluß an Pfandls Spanische Literaturgeschichte, I. Teil unter Mitwirkung von F. Krüger, zusammengestellt und erläutert von Ernst Werner. 1926. 8°. XII und 180 S. Pr. kart. 6.80 RM.

Die moderne Spanische Dichtung, Studie und erläuterte Texte von J. F. Montesinos 1927. 8°. VIII und 214 S. Pr. kart. 7.60 RM.

Teubners Spanische und Hispano-amerikanische Textausgaben für Universitäten und höhere Lehranstalten, hrsg. von F. Krüger. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig, Berlin.

Heft 6: Ramón de Mesonero Romanos. Auswahl aus Escenas Matritenses mit Einleitung und Anmerkungen, hrsg. von P. Haberland. 8°. 56 S. Pr. kart. 1.20 RM.

Altnordische Textbibliothek, hrsg. von Eugen Mogk.

Nr. 1: Gunnlaugs saga Ormstungu. Mit Einleitung und Glossar, hrsg. von E. Mogk, 3. Aufl. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1926. 8°. XXV und 66 S. Pr. geh. 2 RM.

Deutsche Texte des Mittelalters, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften.

Band XXIX: Der Göttweiger Trojanerkrieg, hrsg. von Alfred Koppitz Mit einer Tafel in Lichtdruck. Berlin, Weismannsche Buchhandlung 1926. Gr. 8°. XXXVIII und 483 S. Pr. geh. 33 RM.

The Catholic University of America, Studies in German.

Nr. I. The Ethical Teaching of Hugo von Trimberg. A Dissertation by Leo Behrendt, M. A. The Catholic University of America Washington, D. C. 1926. 8°. VII und 63 S.

Veröffentlichungen des Romanischen Auslandsinstituts der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität, Bonn.

Band 6,2: Jorgu Jordan, Rumänische Toponomastik II. und III. Teil. 8°. S. 119—297. Kurt Schroeder, Verlag Bonn und Leipzig. Pr. geh. 8 RM.

Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. von P. Kluckhohn und E. Rothacker. Buchreihe.

9. Band: Melitta Gerhard, Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes „Wilhelm Meister". Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1926. 8°. IX und 175 S. Pr. geh. 6 RM.

Vorträge der theologischen Konferenz zu Gießen.

44. Folge. Heinrich Bookkamm, Mystik, Spiritualismus und die Anfänge des Pietismus im Luthertum. 1926. Verlag von Alfred Töpelmann in Gießen. 8°. 27 S. Pr. geh. 1.20 RM.

Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe. Auf Grund des von Reinhold Steig bearbeiteten handschriftlichen Nachlasses neu herausgegeben von Fritz Bergemann. Mit 17 Bildtafeln und 2 Faksimiles. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1927. 8°. 491 S.

Grundriß der Deutschkunde. In Verbindung mit R. Böttger, O. Clemen, H. Jantzen R. Fr. Kaindl, F. Karg, F. Knapp, H. Knudsen, Th. Matthias, O. Meisinger, H. Frh. v. d. Pfordten, H. Schulhof, W. Volz und A. Wrede, hrsg. von Otto H. Brandt. Mit 12 Abbildungen und 3 Karten. Bielefeld und Leipzig 1927. Verlag von Velhagen und Klassing. 8°. VIII und 662 S. Pr. geb. 21 RM.

Hankamer, Paul, Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarischen Gliederung des Zeitraums. 1927. Verlag von Friedrich Cohen in Bonn. 8°. XV und 208 S. Pr. geh. 9 RM.

Jostes, Franz, Sonnenwende, Forschungen zur germanischen Religions- und Sagengeschichte. I. Band: Die Religion der Keltergermanen. Mit 26 Abbildungen. 1926. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. W. 8°. VI und 238 S. Pr. geh. 8 RM.

Kieseritzky, Ernst, Die Schönheit unserer Muttersprache. 1926. Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin. 8°. VII und 386 S. Pr. geh. 10 RM.

Mayne, Harry, Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft. Rektoratsrede, gehalten am 13. Nov. 1926, dem 92. Stiftungsfeste der Universität Bern. Paul Haupt, Akadem. Buchhandlung, vorm. Max Drechsel, Bern 1927. 8°. 34 S.

Naumann, Hans, Stand der Nibelungenforschung (Sonderabdruck aus der Zeitschrift für Deutschkunde. 41. Jahrg., 1. Heft 1927).

Schindler, Robert, Eichendorff als Literarhistoriker. Dissertation Zürich. Editions „Alsatia" Mulhouse, 1926. 8°. 150 S.

Sommerfeld, Martin, Goethes Wahlverwandtschaften im 19. Jahrhundert (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M. 1926).

Stammler, Wolfgang, Gustav Roethe, Ein Erinnerungsblatt (Sonderabdruck aus Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 51).

Wukadinović, Sp., Goethe-Probleme. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S., 1926 8°. 97 S. Pr. geh. 3.60 RM.

Brie, Friedrich, Englische Rokoko-Epik (1710—1730), Max Hueber Verlag, München 1927. 8°. 110 S. Pr. geh. 4.50 RM.

Krebs, Elvira, Abrégé de l'histoire de la littérature française de Corneille à nos jours avec un appendice sur les arts à l'usage des écoles. 7e édition. Libraire-Éditeur. B. G. Teubner, Leipzig, Berlin 1926. 8°. VII und 113 S. Pr. kart. 2 M.

Pressensé, Mme E. de, Pauvre petit. Eine französische Erzählung zur Einführung in die Umgangssprache und in französisches Kulturleben. Hrsg. und mit Kapitelüberschriften und französischen Anmerkungen versehen von N. Müller Leipzig O. R. Reisland. 1926. 8°. VIII und 94 S. Pr. geb. 1.60 RM. — dazu Wörterbuch 8°. 24 S. Pr. kart. 50 Pfg.

Sélincourt, Basil de, Pomona or the future of English. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. kl. 8°. 94 S. Pr. 2/6 net.

Voretzsch, Karl, Philologie und Kulturkunde im neusprachlichen Unterricht an Schule und Universität. Vortrag gehalten auf dem XX. Deutschen Neuphilologentag zu Düsseldorf. Halle a. S. Max Niemeyer Verlag 1926. 8°. 40 S. Pr. geh. 1.80 RM.

Vowinckel, Ernst, Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart. Stilformen und Entwicklungslinien. Berlin 1926. F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung G. m. b. H. 8°. 253 S. Pr. geb. 6.50 RM.

Zeitschriften (im Austausch): Arkiv för nordisk Filologi 43, 1 (1926) — Edda, Nordisk Tidsskrift for Literaturforskning Aarg. 13 Bind XXVI, Hefte 4 (1926). — Euphorion Zeitschr. für Literaturgeschichte 27. Bd. 4. Heft. — Iberica, Zeitschr. für spanische und portugiesische Auslandskunde VI, 1/2. — Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 2. Jahrg. 1926, Heft 6. 3. Jahrg. 1927, Heft 1. — Modern Language Notes Vol. XLI Dec. 1926. Nr. 8. Vol. XLII. 1927. Jan. Nr. 1. Febr. Nr. 2. — Maal och Minne, Norske Studier 1926. 4. Heft. — Neophilologus 12. Jaargang, 2. Aflevering 1927. — Revue germanique 17e année 1926. Nr. 2, 3, 4. — Speculum, A Journal of Mediaeval Studies Vol. I, 1926 Nr. 1—4. Vol. II, 1927 Nr. 1. — Danske Studier 1926 3.—4. Hefte. — Teuthonista Zeitschr. f. deutsche Dialektforschung und Sprachgeschichte Jahrg. 2, 1925/26, Heft 3 und 4. Jahrg. 3, 1926/27, Heft 1. — Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 5. Jahrg. 1927, Heft 1. — Zeitschrift für Deutschkunde Jahrg. 1927, Heft 1. — Zeitschrift für Ortsnamenforschung Bd. II, 1927, Heft 2.

Berichtigung.

In meinem Aufsatz Heft 9/10, Bd. XIV dieser Zeitschrift, sind als sinnstörende Druckfehler u. a. zu verbessern, d. h. zu streichen S. 352 Z. 4 das Komma und S. 370, Z. 1 das Wort „und".

Basel. Gustav Hübener.

10.

Die Bedeutungslehre — ein Irrweg der Sprachwissenschaft?

Von Dr. **Leo Weisgerber**,
a. o. Professor für vgl. Sprachwissenschaft an der Universität **Rostock**.

1. In jüngster Zeit mehren sich in erfreulicher Weise die Stimmen, die als Zukunftsaufgabe der Sprachwissenschaft die Erforschung des Sinnes der Sprachgebilde hinstellen. So möchte man etwa aus den Worten *H. Günterts*: 'Nach meiner Überzeugung wird die sprachwissenschaftliche Forschung . . in nächster Zeit vorwiegend den Sinn der Sprachgebilde zu untersuchen haben'[1] gerne ein verstärktes Aufklingen der tiefsten Überzeugung der beginnenden Sprachwissenschaft entnehmen, die etwa *Fr. A. Pott* noch 1867 der *Schleicher*schen Schule gegenüber in folgende Worte faßte: '. . so gilt unser letztes Bemühen beim Sprachstudium schließlich doch nur diesem [sc. dem Geist], nicht dem Buchstaben, welcher kaum mehr als den Ausgangspunkt, als das Mittel abgibt zur Erforschung des gedanklichen Inhalts, des Geistes, in den Sprachen. "Durch den Buchstaben zum Geist" möchte ich mir, wenigstens als unbefangener historischer Sprachforscher, zum Motto wählen'[2]. Und wer um die Zukunft der Sprachwissenschaft besorgt ist, der möchte wünschen, daß diese Wiederentdeckung — wenigstens für die Praxis — zu den durch die Arbeit der Zwischenzeit geschaffenen besseren Vorbedingungen auch bessere Wege zur Durchführung finde. Denn das starke Zurücktreten der Inhaltforschung gegenüber der Lautforschung erklärt sich nicht restlos aus der notwendigen Entwicklungslinie der Sprachforschung; eigene Fehler, falsche Wege waren mindestens ebensosehr schuld daran, daß diese ureigenste Aufgabe der Sprachwissenschaft so wenig gefördert wurde.

2. Nun scheint ja der Weg zu diesem Ziele, wenigstens soweit der Wortschatz in Frage kommt, schon gefunden zu sein. Man erwartet von der Bedeutungslehre, daß sie diese Aufgabe lösen werde; gerade in ihrer stärkeren Beachtung glaubt man verheißungsvolle Anzeichen dafür sehen zu können, daß nun der Sprachinhalt endlich die ihm gebührende Beachtung finden werde. Von den zahlreichen Belegen, die sich für diese Ansicht zusammentragen ließen,

[1] *Wörter und Sachen* IX, p. VI.
[2] *Etym. Forsch.*[2] II, 2, S. X.

nur zwei: *H. Sperber* schließt seine *Einführung in die Bedeutungslehre*[1] mit den Worten: 'Wohl aber glaube ich behaupten zu dürfen, daß die bisher mit Unrecht so sehr vernachlässigte Bedeutungslehre gerade jener Teil der Sprachwissenschaft ist, von dem gegenwärtig die reichsten Anregungen zu erwarten, die weittragendsten Ergebnisse zu hoffen sind. In ihr gipfeln alle jene Bestrebungen, die die Sprache als seelische Funktion, nicht als mechanische Tätigkeit des Menschen zu erfassen suchen.' Und *A. Carnoy* betitelt seinen *Traité de sémantique* direkt als *La science du mot*[2].

3. Die nächste Aufgabe der Sprachwissenschaft bestände also darin, in zielbewußtem Streben die Probleme der Bedeutungslehre zu bearbeiten. Es scheint mir aber vorher nötig, in einer besinnlichen Überschau zu betrachten, wohin uns die Bedeutungslehre führt und führen kann. Entweder ist sie der Weg, auf dem die bisherige Sprachwissenschaft in organischer Fortentwicklung den neuen Erfordernissen angepaßt werden kann, — dann gilt es, keine Zeit mehr zu verlieren. Oder sie ist ein letzter Sproß einer überholten Sprachauffassung, dann trägt sie in sich die Notwendigkeit des Zusammenbruchs, dann wollen wir nicht die Zukunftsentwicklung unserer Wissenschaft mit ihr belasten; denn hat die Beschäftigung mit diesem Gebiet erst einmal ein breiteres Ausmaß gewonnen, dann wird sie aus innerer Beharrungskraft sich von Generation zu Generation forterben, auch wenn die Fahrt auf ein verkehrtes Ziel lossteuern sollte.

a) Zunächst ist demnach kurz zu untersuchen: Was ist und was will die Bedeutungslehre? Da ergibt sich mit großen Strichen folgendes Bild: Seiner Herkunft nach ist das, was die Sprachwissenschaft heute unter Bedeutungslehre versteht, eine Hilfswissenschaft zuerst der Lexikographie[3], weiterhin der Etymologie. Mit der Weiterentwicklung zur selbständigen Disziplin wird erstrebt: Ordnen und Vergleichen von Bedeutungserscheinungen, dann deren Klassifizierung, endlich, im Anschluß an die Psychologie, Erklärung dieser Erscheinungen, Feststellen ihrer Gesetzmäßigkeiten; dabei ist bewußt oder unbewußt das Endziel, das Werden und die Entwicklungsgesetze des Sprachinhalts zu ergründen.

Diese Entstehungslinie ist leicht zu verfolgen: Als man in ausführlichen Wörterbüchern, zunächst fremdsprachigen[4], daranging, zahlreiche Belege eines Wortes zu sammeln, wurde es notwendig, Ordnung zu schaffen, gleiche Verwendungsweisen zusammenzustellen usw.

---

[1] Bonn und Leipzig 1923.

[2] Louvain 1927.

[3] Dabei ist das, was aus der Rhetorik usw. in die Lexikographie eingemündet ist, eingeschlossen.

[4] Damit gleichzusetzen Verzeichnisse veralteter oder dialektischer Wörter.

Wollte man hier begründete Einteilungen gewinnen, so mußte eine Richtschnur gesucht werden, und diese fand sich in der Bedeutungslehre, von der wir unter dem Namen Exegese etwa eine bekannte Darstellung in *Freunds* Lat. Wörterbuch finden.

Wichtig ist, daß das gleiche Verfahren sich auch in den einsprachigen Wörterbüchern einbürgerte; das Ordnen der Bedeutungen wurde die schwierigste Aufgabe des Lexikographen.

Erhöhte Wichtigkeit gewann die Beobachtung der Bedeutungen mit der vergleichenden Sprachwissenschaft, bes. der idg. Etymologie. Die Wortgleichungen vom Typ **pətér-* 'Vater', **treies* 'drei', wo also die verschiedenen idg. Sprachen nach Form wie Inhalt übereinstimmten, waren bald erschöpft. Wie man nun lautlich nicht auf den ersten Blick zusammenpassende Wörter verschiedener Sprachen miteinander vereinigen lernte, so wußte man auch bald Unterschiede des Wortsinnes zu überbrücken, von l. *hostis*, d. *Gast* bis l. *cappella*: d. *Kapelle*. Und wie auf lautlichem Gebiete die Lautlehre entstand, um die Willkür einzudämmen und das Wahrscheinliche zu stützen, so suchte man auch die vorausgesetzten Bedeutungsveränderungen zu bekräftigen durch Heranziehen von Parallelen[1]. Ein wichtiger Unterschied dieser etym. Bedeutungsuntersuchung gegenüber der genannten lexikalischen besteht in dem klaren Hervortreten des sog. Bedeutungswandels; während dem Lexikon die 'Bedeutungen eines Wortes' immer auf eine Ebene projiziert erscheinen, daher nur als Bedeutungsweisen aufgefaßt werden, sieht die etymologische Betrachtungsweise eine Entwicklung, einen Wandel[2].

Als das Material der beobachteten Bedeutungsverzweigungen und -veränderungen immer mehr anwuchs, bemächtigte sich naturgemäß das Streben nach Klassifizierung auch dieses Gebietes. Dieses ging Hand in Hand mit dem Herauswachsen der Bedeutungslehre aus der Stellung einer Hilfswissenschaft zum Rang eines selbständigen Zweiges der Sprachwissenschaft. Zwei Hauptlinien der Entwicklung sind für die spätere Zeit entscheidend geworden[3]:

[1] Dies ist bis heute das Hauptinteresse der Etymologie an der Bedeutungslehre, vgl. etwa *H. Hirt, Etym. d. nhd. Spr.*[2] (1921), S. 404: 'Es bleibt uns . . nichts anderes übrig, als uns auf gleichartige Bedeutungsübergänge zu stützen . . Und nach dieser Richtung gilt es, den Stoff zu sammeln . . Jedenfalls hat der, der einen Bedeutungsübergang annimmt, die Verpflichtung, sicher beglaubigte gleichartige Fälle beizubringen.'

[2] Ich übergehe dabei die Zwischenstufe der 'Wurzelperiode', wie sie etwa *Pott* darstellt; hier erscheint die Methode der lexik. Bedeutungslehre ziemlich genau auf die etym. übertragen; an Stelle des 'Wortes' trat die 'Wurzel': daher spricht z. B. Pott nie von Bedeutungswandel, sondern nur von Bedeutungsverzweigungen, wobei der etym. Gehalt der Wurzel als immer lebendig angesehen wurde.

[3] Ich kann natürlich nur kurz skizzieren; ich verweise auf die eingehende Darstellung bei *K. Jaberg, Zfrom Phil.* XXV, 561 ff. (bis 1900).

Die erste, in der klassischen Philologie erwachsen, führt über *K. Reisig*, *F. Haase* etwa zu dem System *F. Heerdegens*[1]; die gleiche Linie verfolgte auch die etym. Bedeutungslehre der Schleicherschen Schule; man kann sie am besten als die logisch-klassifizierende Richtung bezeichnen.

Eine zweite entnimmt ihre Anregungen den Kreisen um die Völkerpsychologie; *Steinthal*, *Lazarus*, *Geiger* sind die Namen, die wir bei *L. Tobler*[2] und besonders bei *M. Hecht* antreffen, dessen *Griechische Bedeutungslehre*[3] wir für die Praxis als programmatischen Ausgangspunkt dieser zweiten Richtung, der psychologisch-erklärenden, ansehen können.

Zwei entscheidende Neuerungen sind hier hervorzuheben: während die logisch-klassifizierende Richtung die Bedeutungserscheinungen nur als Ergebnisse feststellt, wobei ihre Auffassung von der Art, wie diese Ergebnisse zustande gekommen sind, belanglos bleibt, setzt die psychologisch-erklärende Richtung die Bedeutungserscheinungen als psychische Tatsachen, sie sichtet diese und sieht weiterhin ihre Hauptaufgabe darin, diese psychischen Tatsachen auf ihre Gesetzmäßigkeit zu untersuchen. Damit war nun der Bedeutungslehre ein Prinzip gewonnen, das im Gegensatz zur bloßen logischen Klassifizierung, deren 'Gesetze' natürlich nur Ordnungsfächer und nur Vorstufe zur Wissenschaft sind[4], den Anspruch der Bedeutungslehre, eine selbständige wissenschaftliche Disziplin zu sein, begründen konnte. Insofern ist in dieser Forderung der psychologischen Erklärung der Bedeutungserscheinungen die Begründung der Bedeutungslehre als Wissenschaft zu sehen. — Ein zweites kommt hinzu: als psychische Tatsache sieht diese Richtung ausschließlich den sog. Bedeutungswandel an, und so kommt es, daß seither stillschweigend Bedeutungslehre gleichgesetzt wird mit Lehre vom Bedeutungswandel[5].

In den so geschaffenen zwei Bahnen bewegt sich seither unter größerer oder geringerer gegenseitiger Beeinflussung die sprachwissenschaftliche Bedeutungslehre. Der Gegensatz *Heerdegen-Hecht* setzt sich fort in *Paul-Wundt*, in neuester Zeit etwa *Falk*, *Carnoy—Wellander*, *Sperber*[6]. Es werden immer neue Klassifikationen versucht, in einzelnen Punkten natürlich Fortschritte erzielt, aber an den Grundlagen hat sich nichts geändert. Es bleibt zu betonen, daß das Ziel

---

[1] *Untersuchungen zur lat. Semasiologie*, Erlangen 1875—1881.

[2] *Versuch eines Systems der Etymologie*, *Z. f. Völkerpsych.* I (1860).

[3] Leipzig 1888.

[4] Vgl. über ihren Wert gut *H. Hirt*, l. c., S. 406.

[5] Über die in neuerer Zeit wieder auftauchende Forderung einer beschreibenden Bedeutungslehre s. u. S. 176.

[6] *Falk*, *Betydningslaere*. Krist. 1920. *E. Wellander*, Stud. z. Bedeutungswandel im D. Uppsala 1917—1925.

der Bedeutungslehre auf diesen verschiedenen Wegen wesentlich das gleiche blieb: von *F. Heerdegen* bis *H. Güntert*[1] ließen sich zahlreiche Äußerungen anführen, die als Ergebnis der Bedeutungsuntersuchungen ein Bild von der geistigen Entwicklung eines Volkes, von den Gesetzen, die das Werden und den Wandel der Sprachinhalte bestimmen, u. ä. erhoffen.

b) Es ist selbstverständlich, daß die Berechtigung der Bedeutungslehre und ihre Aussicht, das gesteckte Ziel zu erreichen, steht und fällt mit der Berechtigung und dem Wert des Begriffes 'Bedeutung'. Und da ist zu der Rolle, die der Begriff 'Bedeutung' in der Sprachwissenschaft gespielt hat, folgendes zu sagen: 'Bedeutung' ist ein Begriff, der der Übersetzungstechnik und der Lexikographie entstammt. Er wurde dann zu der Formel, unter der eine falsche Sprachauffassung, insbesondere eine unzutreffende Anschauung vom Wesen des Wortes, mit dem Sinn der Sprachgebilde fertig werden wollte; dabei ließ mangelnde Kritik die relative Unfruchtbarkeit dieses Begriffes übersehen und führte zu mancherlei Irrwegen. Vor allem fehlt ihm die Tragfähigkeit für eine Wissenschaft, eine Bedeutungslehre. Eine Sprachwissenschaft, die eine dem Wesen der Sprache besser angepaßte Arbeit vorhat, die den Sinn der Sprachgebilde fassen will, muß zunächst dieses Irrlicht beseitigen.

Ich komme ganz kurz zur Begründung dieser Behauptungen[2].

Aus der Geschichte der Wörter 'bedeuten' und 'Bedeutung' interessiert uns hier nur, daß die mhd. Belege durchweg auf 'andeuten, auslegen' weisen; *bediutunge* ist 'Auslegung'. Im Kreis der 'Wort'terminologie scheint *bediuten* das ahd. *diuten* oder gewöhnlicher sein Passiv (*'providentia uuirt ouh kediutet foregeuuizeda* Graff V, 131) oder Refl.[3] abgelöst zu haben. Unklar ist, wo der Übergang stattgefunden hat von der im Ahd. und Fmhd. klar hervortretenden Verwendung im Sinne von 'verdeutschen, verdeutscht werden' (auch *'aries' daz betiutet einen wider* s. Benecke-Müller) zu der etwa bei Keisersberg häufigen Anwendung auf mehrdeutige deutsche Wörter (vgl. die Belege bei Grimm s. v.). Auch 'Bedeutung' erscheint nach Weigand-Hirt seit dem 15. Jahrhundert im jetzigen Sinne. Es müssen wohl bei diesen Entwicklungen fremde Einflüsse (lat. *significatio*?) im Spiel gewesen sein. Ausdrücklich ist hinzuweisen auf die Ver-

[1] *Grundfragen* S. 38.

[2] Eine ausführliche Darstellung könnte nur im Zusammenhang einer Untersuchung der gesamten auf das 'Wort' bezüglichen Terminologie gegeben werden, deren Dringlichkeit nicht genug betont werden kann. Zum Geschichtlichen gibt *Grimm* s. v. sehr wenig. Der sonst so kritische *Mauthner* übersieht in seinem *Wörterbuch der Philosophie* die Verfänglichkeit des Begriffes 'Bedeutung'.

[3] Vgl. Hartmann, A. H. 93 *'mêdiâ vîtâ in morte sûmus' daz bediutet sich alsus.*

schiedenheit in der Entwicklung, die 'bedeuten' und 'Bedeutung' durchgemacht haben, und die sich vielleicht am klarsten zeigt in der Gegenüberstellung der Erklärung von 'bedeuten' bei *Grimm* und von 'Bedeutung' bei *Adelung*. *Grimm* gibt 'bedeuten: 1. etwas bedeuten, bezeichnen, ausdrücken in unsrer Sprache von fremden oder auch dunkeln, mehrdeutigen Wörtern'. *Adelung*: 'Bedeutung: der Begriff, der durch ein Wort oder Zeichen erregt werden soll'. Das inhaltliche Verhältnis dieses Paares ist nicht recht durchsichtig; das regelmäßige Verhältnis der *-ung*-Ableitung zum Verb, das des *nomen actionis*, kommt kaum zur Geltung, und auch die andere, seltene Funktion, daß die *-ung*-Ableitung das Objekt als Ergebnis bezeichnet (vgl. Ladung, Sendung, Stiftung, Zeichnung[1]), will zu dem, was man schlechthin unter 'Bedeutung' versteht, nicht recht stimmen. Ich betone diese Schwierigkeit, weil sie uns wohl einen guten Teil der Fehlentwicklungen erklärt, zu denen 'Bedeutung' weiterhin Anlaß gegeben hat; es mußte sich infolge seiner eigenartig schwankenden Stellung zum Stammwort mannigfache Verschiebungen gefallen lassen. Damit war, wohl unter fremdem Einfluß, in dem System der auf das 'Wort' bezüglichen Terminologie eine Störung hervorgerufen, die bis heute nicht beseitigt ist[2].

Immerhin, 'Bedeutung' war nun einmal zum beweglichen Stein auf dem Schachbrett des Denkens geworden, und ich muß nun die Entwicklungen und Verschiebungen herausgreifen, die für das Aufkommen und die Ausbildung der Bedeutungslehre entscheidend wurden. Wenn von 'Bedeutung, Bedeutungslehre' die Rede ist, können wir durchaus nicht erwarten, daß überall das gleiche gemeint ist. Dabei ist vorauszuschicken, daß manche der Verfasser, die über die Bedeutungslehre gehandelt haben, keine Angaben darüber machen, was sie unter 'Bedeutung' verstehen, — ein bezeichnendes Symptom für die allzu kritiklose Behandlungsweise sprachwissenschaftlicher Probleme. In anderen Fällen muß man mühsam aus zusammengetragenen Stellen die Auffassung des betr. Verfassers herauszulesen suchen, und nirgends wird man so stark wie in der Bedeutungslehre empfinden, daß eine klare Darstellung der Ansicht vieler Verfasser unmöglich ist, weil diesen selbst die Klarheit fehlt. Die wenigen genauen Untersuchungen des Begriffs 'Bedeutung' sind für die Bedeutungslehre unfruchtbar geblieben, leiden auch selbst an großen Mängeln. Und weiter unten wird noch davon zu sprechen sein, wie häufig die Auffassungen von 'Bedeutung', 'Bedeutungswandel' und

[1] Diese Funktion ist nicht einfach zu fassen; es lassen sich übrigens für die meisten der angeführten Beispiele Besonderheiten in der Entwicklung nachweisen, sodaß man nicht von einer eigentlichen Funktion des Suffixes -ung für diese Gruppe sprechen kann.

[2] Wir hätten so ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie solche unbestimmten Wörter dem Denken immerfort Anlaß zu falscher Begriffsbildung geben.

'Bedeutungslehre' bei dem gleichen Verfasser nicht unter einen Hut zu bringen sind.

Ich gehe aus von dem Begriff 'Bedeutung', wie er bei F. Haase und F. Heerdegen vorliegt. Haase definiert 'Bedeutung' als einen 'Begriff, insofern dieser mit einem Wort als seinem Zeichen verbunden ist'[1]. Seine Semasiologie soll untersuchen: 1. Das Verhältnis der Bedeutung zur Form; 2. Das Verhältnis der Bedeutung zu ihrem Inhalt, d. h. dem Begriffe als einem Gegenstand des freien Denkens ohne Rücksicht auf sein Zeichen; 3. Das Verhältnis der Bedeutung oder des Begriffes eines Wortes zu anderen Begriffen[2]. Es ist leicht zu sehen, daß diese Semasiologie etwas wesentlich anderes will als die heutige Bedeutungslehre; ich verweile aber nicht dabei, weil sie auf die Folgezeit keinen Einfluß gewonnen hat. Denn Heerdegen scheint zwar Haases Definition von 'Bedeutung' aufzunehmen, aber darin, daß er die Stelle 'mit einem Wort' lieber als 'mit Einem Wort' auffaßt[3], zeigt sich ein wichtiger Wandel; der Maßstab für seine Semasiologie ist das Wort geworden (d. h., wie wir später sehen werden, der lautliche Teil des Wortes), und so soll seine Semasiologie sein eine Funktionslehre des Wortes, d. h. 'die Lehre von der Art und Weise, in welcher eine Sprache die mit den Formen verbundenen Begriffe historisch entwickelt oder um mit Schleicher zu reden, die Funktionen jener Formen individuell bestimmt hat'[4]. Wenn H.s Semasiologie also die Begriffsentwicklung der einzelnen Wörter und die dieselbe beherrschenden historischen Gesetze[5] untersucht, so sind damit in Wirklichkeit Bedeutungsentwicklungen, Untersuchungen, 'welcher Sprachbegriff und welche Lautform historisch miteinander verbunden gewesen sind'[6] gefaßt. Es bleiben in Heerdegens System manche entscheidenden Punkte (Wort, Begriffsentwicklung) unklar, aber der entstehende Schaden ist nicht so groß, weil H.s Semasiologie durchaus klassifizierend bleibt; seine 'historischen Gesetze' sind natürlich auch nur praktische Hilfsmittel zum Ordnen festgestellter Ergebnisse. Deshalb rächt sich auch die Unstimmigkeit noch nicht, die zwischen seinem übernommenen Begriff 'Bedeutung' und dem Plan seiner Semasiologie besteht.

Nun zum entscheidenden Punkt: Ich bezeichnete eben als Geburtsstunde der wissenschaftlichen Bedeutungslehre den Augenblick, in dem man an die Bedeutungserscheinungen mit der psychologisch-erklärenden Betrachtungsweise heranging. Was war

---

[1] Vorles., hrg. 1874, I, S. 71.
[2] Vgl. *Heerdegen*, Unters. II, 11.
[3] Vgl. l. c. S. 13.
[4] Unters. I, 47f.; unter 'Begriff' versteht H., wie aus Unters. II, 12, 29 u. ö. hervorgeht, nicht logische Begriffe, sondern 'Wortbegriffe'.
[5] Unters. II, 4.
[6] Ib. II, 12.

damit geschehen? Zunächst waren die Bedeutungserscheinungen als psychische Tatsachen gesetzt. Äußerlich gibt sich das zu erkennen in dem aus den Kreisen der Völkerpsychologie stammenden Satz: Bedeutungen sind Vorstellungen[1], der dann bis Paul, sogar bis Wellander reicht; und während Heerdegens System noch mit 'Begriffsentwicklungen' rechnete, erscheinen nun überall 'Bedeutungsentwicklungen'. Diese Formulierung erscheint ihren Anhängern als etwas Selbstverständliches — Hecht weist nebenbei darauf hin[2] —, hat aber weittragende Konsequenzen: 1. 'Bedeutung' muß als psychisches Faktum untersucht werden; damit wird die Bedeutungslehre in den Bereich der Individual-Sprachforschung gestellt. 2. Das gleiche gilt für den 'Bedeutungswandel'. 3. Hatte Haase noch Bedeutung definiert als Begriff, **insofern** dieser mit einem Wort als seinem Zeichen verbunden ist, so wird nun die Beziehung auf das 'Wort' unwissentlich geringer eingeschätzt: 'Bedeutungen sind mit den Worten verknüpfte Vorstellungen'[3]. — Entsprechend will natürlich auch diese Bedeutungslehre etwas anderes: 'Die Bedeutungslehre ist ein auf psychologischem Grunde ruhender Zweig der Sprachwissenschaft mit der doppelten Aufgabe, einerseits die Gesetze des Übergangs darzulegen, andererseits den Entwicklungsgang der einzelnen Bedeutungen durch das ganze Zeitalter der Literatur zu verfolgen und die in demselben obwaltende Gesetzmäßigkeit aufzudecken'. 'Gesetzliches seelisches Geschehen in der Bedeutungsentwicklung wirksam zu zeigen, ist die letzte Aufgabe der Bedeutungslehre'. 'Der Kern der Aufgabe liegt einerseits in dem Nachweis, wie die Bedeutungsänderung durch die Kultur und den Gang ihrer Entwicklung bzw. durch die Natur bedingt ist, andererseits in der Darlegung des in dem gesamten Wandel, Wechsel und Werden des Sprachinhalts unter den beiden Formen des momentanen Schöpfungsaktes und der allmählichen Begriffsumbildung wirksamen psychischen Geschehens'[4].

Damit ist die Theorie der Bedeutungslehre in den Grundzügen festgelegt. Die späteren Arbeiten laufen durchweg darauf hinaus, die logischen oder psychologischen Kategorien des Bedeutungswandels zu vervollkommnen, miteinander zu verbinden, Gesetzmäßigkeiten zu ergründen[5], letzteres allerdings ohne Erfolg. Mit den Jahren entwickelte sich die typische Formel, daß keine der gegebenen Einteilungen genüge, daß Bedeutungsgesetze nicht gefunden seien, wobei

---

[1] So etwa Hecht 6.
[2] S. 5.
[3] Hecht 37; Paul usw.
[4] Hecht l. c. S. 6, 63 u. 72.
[5] Vgl. bis 1900 die gute Darstellung bei *Jaberg*; dabei ist Jabergs bloßes Interesse für die gegebenen Einteilungen, woneben ihn die jeweiligen Auffassungen von 'Bedeutung' nicht interessieren, typisch für das ganze Zeitalter.

nur bewundernswert ist, mit welcher geduldigen Ausdauer man hoffte und bis heute hofft, daß sie doch noch gefunden werden[1].

c) Da scheint es mir doch aussichtsreich und an der Zeit, die Tragfähigkeit der Begriffe 'Bedeutung', 'Bedeutungswandel' und 'Bedeutungslehre' kritisch zu untersuchen.

1. **Bedeutung.** Stellen wir zunächst die drei Auffassungen von 'Bedeutung' nebeneinander, die in der Sprachwissenschaft eine Rolle spielen: a) Haase-Heerdegen. Bedeutung = Begriff, insofern dieser mit einem Wort als seinem Zeichen verbunden ist. b) Psychologisch. *Hecht*: Bedeutungen sind mit den Worten verbundene Vorstellungen[2]. *H. Paul*: Bedeutung = Vorstellungsinhalt, der sich mit einem Worte verbindet[3]. *Wundt* gibt keine genaue Fassung. Bedeutungen sind bei ihm psychologische Begriffe. *Wellander*: Bedeutung eines Wortes ist die Vorstellung, die ein Individuum mit diesem Worte verbindet[4]. *Marty*: Bedeutung = 'dasjenige psychische Phänomen, welches der sprachliche Ausdruck im Hörer wachzurufen bestimmt ist'[5]. c) K. O. Erdmann: 'Ich unterscheide am Worte dreierlei: 1. den begrifflichen Inhalt von größerer oder geringerer Bestimmtheit. 2. den Nebensinn. 3. den Gefühlswert'[6]. Diese Formulierung Erdmanns ist dann von den Neueren durchweg aufgenommen worden, so von *H. Sperber*[7], *H. Güntert*[8].

Um mit der Kritik der letzten Definition anzufangen, so gibt E. wohl eine Gliederung der 'Bedeutung', untersucht aber gar nicht, was die Bedeutung im Worte ist[9]. Der Schaden zeigt sich in den Bedeutungslehren, die sich auf diese Definition, die nur eine Zergliederung ist, stützen, besonders bei *H. Sperber*[10]. — Vergleichen wir die beiden anderen Typen, so stellen wir als Hauptunterschied fest[11], daß in den psychologischen Definitionen der Hauptnachdruck liegt auf der Charakterisierung der Bedeutungen als Vorstellungen; ihre Verbundenheit mit einem 'Wort' tritt stark in den Hintergrund. Haase hatte durch sein 'insofern' gerade das letztere

---

[1] Zu den neuesten Untersuchungen über 'Bedeutung' s. u. S. 171f.

[2] L. c., S. 37.

[3] Prinzipien[4], S. 75.

[4] Studien I, S. 7.

[5] Siehe *O. Funke, Innere Sprachform*, S. 20.

[6] Die Bedeutung des Wortes[2], S. 107.

[7] Einf., S. 2.

[8] Grundfragen der Sprachwissenschaft (1925), S. 44 (etwas modifiziert).

[9] Schon hier zeigt sich, daß E.s vielgerühmtes Buch einer festen Grundlage entbehrt, wie es überhaupt einer gründlichen Kritik bedürfte, um darin den Weizen von der Spreu zu sondern.

[10] Vgl. *W. Porzig, Jdg. Anz.* 43, S. 13f. Ich sehe den Grundfehler nicht so sehr in der Vermengung von logischen und psychologischen Momenten als in dem Verkennen der 'Namensbezogenheit'.

[11] Ich vernachlässige vorläufig den hier mehr terminologischen Unterschied 'Begriff' — 'Vorstellung'.

als ausschlaggebend gekennzeichnet. Dieser Unterschied ist außerordentlich wichtig; denn während im ersten Fall das Setzen der 'Bedeutung' als ziemlich selbständiger psychischer Tatsache die regelmäßige, fast notwendige Konsequenz ist, zeigt die zweite Definition die wahre Natur des Begriffes 'Bedeutung' auf: 'Bedeutung' ist lediglich ein Beziehungsbegriff, d. h. sie ist nur die Beziehung zwischen zwei realen Tatsachen, einem 'Bedeutenden' und einem 'Bedeuteten', hier 'Wort' und 'Vorstellung bzw. Begriff' genannt, wobei als Konstante das 'Bedeutende', das 'Wort' gilt. In der Verkennung dieses Beziehungscharakters liegt der Grundfehler der Bedeutungslehre. Vorbereitet ist dieser Irrtum durch die Übertragung des Terminus 'Bedeutung' auf einsprachige Wörterbücher; er verdankt seine weite Verbreitung einer falschen Auffassung vom Wesen des Wortes. Es würde zu weit führen, hier darzulegen, wie diese letztere sich durch die gesamte Literatur zieht als die bewußte oder unbewußte Anschauung, daß das 'Wort' ausschließlich oder doch im wesentlichen ein Lautkomplex sei. Ich brauche nur auf die oben angeführten 'Bedeutungs'definitionen zu verweisen. Das führt in der Praxis immer dazu, die 'Bedeutung' als etwas außerhalb des Wortes Stehendes, mit ihm nur Verbundenes zu betrachten. Aber auch dort, wo man dem Wort 'Leib und Seele' zuspricht, ist der Leib, der lautliche Teil, das Ausschlaggebende, sonst wäre eine Ausdrucksweise 'ein Wort hat seine Bedeutung verändert' unmöglich. Und wir müssen noch einen Schritt zurückgehen: diese irrtümliche 'Wort'auffassung wiederum ist das Ergebnis einer falschen Sprachauffassung, die zur Sprache nur die Lautzeichen rechnet, die Sprachinhalte aber als etwas jenseits der Sprache Liegendes betrachtet. Hier liegen die letzten Fehlerquellen der Bedeutungslehre, und ihre Irrtümer können nur beseitigt werden, wenn man in folgenden Punkten umdenken lernt: Sprache ist nicht bloßes Mittel, seelische Inhalte unbestimmter Herkunft mitzuteilen oder auszudrücken, sondern sie ist intellektuelle Gestaltung der Welt, sie gibt erst dem einzelnen diese so geformten Inhalte. Wort ist nicht Lautkomplex, dem ein bestimmter seelischer Inhalt oder Ausschnitt objektiver Wirklichkeit assoziativ zugeordnet wäre, sondern Wort ist untrennbare Verbindung eines lautlichen und eines inhaltlichen Teiles, aufgebaut auf der Funktion des Symbols[1]. Bedeutung eines Wortes — ja das ist etwas, was es nicht gibt, wenigstens nicht in dem geläufigen Sinne. Bedeutung gibt es im Worte, und zwar als eine Funktion des lautlichen Teiles; 'Bedeutung' geht immer vom Lautlichen, Bedeutenden, aus, und 'bedeutet' den inhaltlichen Teil, insofern er auf den lautlichen als sein Zeichen bezogen ist. Wir kommen also zu der Haaseschen Definition zurück, doch ist diese wesentlich modifiziert, indem an Stelle von 'Wort' getreten ist 'laut-

[1] Vgl. dazu meine Ausführungen GRM. XIV, S. 246ff.

licher Teil des Wortes' oder 'Name'[1]. Wenn der Begriff 'Bedeutung' überhaupt eine Berechtigung hat, dann kann es nur diese sein[2].

Ich kann nur kurz hinweisen auf einige Schwierigkeiten und Irrtumsquellen, die sich aus der psychologistischen Auffassung der Bedeutungen als Vorstellungen ergaben. Vorstellungen sollen immerhin etwas Einheitliches sein; aber bei sehr vielen 'Wörtern' (sc. Namen) ist es unmöglich, alle 'Bedeutungen' unter einer Vorstellung unterzubringen; das führte zu mancherlei künstlichen Lösungsversuchen und schließlich in manchen Fällen auch dazu, für die unvereinbaren 'Bedeutungen' verschiedene 'Wörter' zu postulieren. Die Macht der Tatsachen durchbrach also das Prinzip, lediglich vom Laut auszugehen, aber die weiteren Konsequenzen wurden nicht gezogen. — Eine weitere Fehlentwicklung der psychologistischen Auffassung war die Ansicht, daß Bedeutung das 'Verstandene' sei, also den Inhalt vom Standpunkt des Hörers aus meine[3]. — Dazu bewahrten in der 'psychologischen' Bedeutungslehre zwei alte logische Irrtümer der Lexikographie ihre volle Lebenskraft, nämlich 1. die Unterschiebung deutscher bzw. muttersprachlicher Begriffe für fremde, etwa vom Typ *mettre* 1. *stellen*, 2. *setzen*, 3. *legen*, 4. *stecken* usw.; solche Unterschiebungen können natürlich zu falschen Vorstellungen von Bedeutungsveränderungen führen.

2. Die Unterschiebung objektiver Gesichtspunkte. Bei allen Bedeutungsuntersuchungen lauert die Gefahr, daß man vom Namen zum 'Objektiven' hinüberspringt. Ich brauche nur auf Sperbers Beispiele *Wochenblock*, *Telephon* usw.[4] hinzuweisen, bei denen offenbar den objektiven Veränderungen — Telephon: früher hängender, heute meist stehender Apparat S. 19 —, wenn man will auch denen der (sinnlichen) Vorstellung, keine Begriffsveränderungen parallel gehen. Hier liegt die Grundgefahr für alle kulturhistorische Betrachtung des Bedeutungswandels; man hat gar nicht Vorstellungen, Begriffe im Auge, sondern Realitäten. Wer sagt uns, ob dabei immer eine Änderung des Begriffs eingetreten ist? Die angeblichen Psychologen sind hier doch nur verkappte Logiker.

Es braucht wohl nicht noch weiterer Begründung, um zu zeigen, wie nötig dem Begriff 'Bedeutung' die Präzisierung ist.

Ich muß in diesem Rahmen darauf verzichten, mich mit den philosophischen Kämpfen der letzten Zeit um den Begriff

[1] Vgl. unten S. 181.

[2] Das inhaltliche Verhältnis von *bedeuten* und *Bedeutung* hätte also eine Parallele in dem Typus *senden: Sendung*. Eine Kiste Zigarren kann ich unter bestimmtem Gesichtswinkel als *Sendung*, nämlich als Gegenstand und Ergebnis eines *Sendens* betrachten. Ebenso, und nur so, einen Wortinhalt als *Bedeutung*, als Gegenstand eines *Bedeutens*.

[3] So *Noreen*, *Vårt Språk* V, 14, und modifiziert bei *Wellander* S. 4; vgl. auch *Marty*, unten S. 176.

[4] Einf. 18ff.

'Bedeutung' zu befassen, die übrigens die Bedeutungslehre nicht beeinflußt haben. Ich halte auch ein für eine sprachwissenschaftliche Bedeutungslehre förderliches Ergebnis dieser Untersuchungen für sehr unwahrscheinlich, nicht zuletzt weil sie nur eine neue Belastung des Begriffes 'Bedeutung' bringen können, der sich schon zur Genüge als nicht tragfähig erwiesen hat. Gerade die Schicksale der 'Bedeutung' mögen ein warnendes Beispiel dafür sein, wie solche willkürlich ihrer Sphäre entrissenen Wörter mehr Verwirrung als Förderung bringen. M. E. kann der Begriff 'Bedeutung' auch für die Philosophie nur Anlaß zu Irrtümern sein. Jedenfalls darf ein für die Sprachwissenschaft so wichtiger Begriff nicht der Willkür philosophischer Systeme überlassen bleiben; die Sprachwissenschaft hat das Recht und die Pflicht, ihn unter möglichster Anlehnung an den Sprachgebrauch festzulegen.

Die speziell den Wortbedeutungen gewidmete Schrift von *H. Ammann*[1] handelt tatsächlich nicht von Bedeutungen, sondern von Begriffen (nach A.s Terminologie 'Ideen'); denn das Entscheidende an der Bedeutung, ihr Beziehungscharakter, kommt bei A. nicht zur Geltung. Die Ursache liegt in einem Sprung von 'bedeuten' zu 'Bedeutung', obwohl gerade das anormale Verhältnis dieser beiden Wörter[2] eine genaue Klarstellung erfordert. Ferner ist A.s 'Wort'auffassung unklar: eine Definition fehlt. Er spricht vom Wort als Träger der Bedeutung, von einem Begriffspaar 'Wort und Bedeutung'[3]; die Erkenntnis seines Fehlers versperrt A. sich selbst dadurch, daß er nur Wörter mit 'einfacher Bedeutung' behandelt[4]. So kommt eine unklare Darstellung heraus, die sich auch in einer Vermengung von 'Bedeutung' und 'Idee' äußert. Dadurch werden viele der guten Anregungen dieser Schrift unfruchtbar, sie müßten umgegossen werden.

Auch in der Untersuchung von *Paula Matthes* über *Sprachform, Wort- und Bedeutungskategorie und Begriff* (Halle 1926) bleibt der Begriff 'Bedeutung' ungeklärt, obwohl der Semasiologie viel Raum gewidmet ist. Zustimmen kann man der Verfasserin in der Wertschätzung des *Haases*chen Semasiologieplanes (26 ff.), in der Ablehnung der psychologischen Bedeutungslehre (34 ff.), in der Erkenntnis, daß die Bedeutungslehre, als zu abhängig von der Lautform, nicht die innere Sprachform faßt (33). Umso auffälliger ist es, daß die Verfasserin den 'in ganz verschiedener Auffassung schwankenden' (26) Begriff 'Bedeutung' nicht durchschaut, und nur daraus erklärt es sich, daß sie *Husserls* und *Cassirers* Auffassung der Bedeutungen als Begriffe ablehnt. Der wiederholt herangezogene Satz *Haases*, daß die Bedeutung auch losgelöst werden kann von ihrem Wort und dann Begriff ist, hätte schon lehren müssen, daß eine von der Vorherrschaft der Lautform befreite Untersuchung der Wortinhalte diese nur als Begriffe fassen kann. Gerade seit *Haases* 'Begriffe' in der Semasiologie abgelöst sind durch 'Bedeutungen', ist diese im Irrtum. *Ms.* Grundirrtum scheint mir darin zu liegen, daß sie die größere Fülle und Lebendigkeit, die scheinbar die Bedeutung dem Begriff gegenüber zeigt, nicht als ein wesentliches Merkmal der sprachlichen Begriffe erkennt, das aus der Entstehungsweise der letzteren notwendig folgt.

Der Aufsatz von *J. Stenzel* über *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition (Jahrb. f. Philol.* I [1925] S. 161—201) geht von der Rede als Einheit der Sprache aus. (Vgl. dazu unten S. 174.) Infolgedessen sieht St. beim Wort nur Einzelbedeutungen, die sich jeweils aus dem Satzzusammenhang ergeben. Demgegenüber soll der Be-

[1] Die menschliche Rede I. Lahr 1925.
[2] Siehe oben S. 166.
[3] S. 46.
[4] S. 97.

griff die Teilbestände eines Wortes an Bedeutungen wissenschaftlich geprüft enthalten. St. überspringt dabei die Einheit, die man gewöhnlich als 'Bedeutung' faßt, nämlich die soziale Bestimmtheit des Wortinhaltes, die sich aus dem Aufbau des Wortschatzes einer Sprache ergibt, und die bei jedem einzelnen unbewußt auch ohne Definition existiert. Da St. diese Einheit wohl wiederholt streift (S. 162, 171, 187, 201), aber nicht klarlegt, bleibt seine Untersuchung für uns unergiebig.

2. **Bedeutungswandel.** Daß gerade das Moment der Beziehung eines Begriffs auf einen Namen für die 'Bedeutung' charakteristisch ist, erhellt am besten, wenn wir uns fragen, was Bedeutungswandel ist. Kaum einer der Verfasser von Bedeutungslehren hält es für nötig zu sagen, was er unter Bedeutungswandel versteht; häufig sind dagegen Äußerungen wie die bei *Wundt*[1], daß sich in jedem Bedeutungswandel ein Begriffswandel spiegele, und jeder zusammenhängenden Reihe von Bedeutungsänderungen eine Begriffsentwicklung entspreche. Stellen wir zunächst fest: Vom Bedeutungswandel eines Wortes kann nicht gesprochen werden. Bedeutungswandel ist eine Feststellung, die vom lautlichen Wortteil, dem Namen, ausgeht; es kann sich also nicht um Wandel von Vorstellungen (psychol. Begriffen) handeln, wie aus der Definition: 'Bedeutungen sind Vorstellungen' entnommen wurde, sondern gemäß der Definition: 'Bedeutungen sind Begriffe insofern sie auf den Namen bezogen sind' ist Bedeutungswandel eine vom Namen aus gemachte Beobachtung über eine Verschiebung des begrifflichen Wortbestandteils; mehr kann daraus zunächst nicht entnommen werden. Mit dieser Definition stimmt ja auch tatsächlich das überein, was man über den Bedeutungswandel beobachtet hat, und es hätte kein Zweifel über den Wert dieser Beobachtungen bestehen können, wenn man sich die Mühe einer Definition des Bedeutungswandels gemacht hätte; es hätte sich daraus sogar vielfach eine Korrektur eines schiefen 'Bedeutungs'begriffes ergeben können. Ein Ansatz zur Kritik an dem Begriff 'Bedeutungswandel' zeigt sich in der öfters wiederkehrenden Bemerkung[2], daß man eigentlich vielfach nicht von Bedeutungswandel sprechen könne, da ja die alte Bedeutung meist lange Zeit neben der neuen bestehen bleibe. Aber damit hatte es meist sein Bewenden[3].

Nicht ausgewertet ist auch der Einwand bei *H. Schuchardt* (*Brevier* 123), daß man im Bedeutungswandel nur eine Verschiebung eines Verhältnisses, keinen Vorgang zu sehen habe. *F. Dornseiff* (*Antidoron* 103) erweitert dies, indem er betont, daß es keine psychischen Vorgänge gibt, die direkt zu einem Bedeutungswandel führen; vielmehr ist der letztere nur die Spiegelung eines wirklichen Vorgangs auf dem Gebiete der Bezeichnungen.

3. **Bedeutungslehre.** Damit ist auch unsere Frage, ob die Bedeutungslehre den in sie gesetzten Erwartungen entsprechen kann,

[1] *Völkerpsych.*[3] I, 2, S. 495.
[2] So *Paul*, Prinz.[1] 83; Hecht 66.
[3] Über die konsequentere Darstellung *Wellanders* s. u. S. 175.

im Grunde schon beantwortet. Jedenfalls steht fest, was sie nicht kann: Die Bedeutungslehre kann uns keine Auskunft geben über den Sprachinhalt betreffende psychische Tatsachen; von den vom Namen aus gemachten Feststellungen bis zu den wirklichen psychischen Vorgängen ist ein weiter Weg. Sie kann natürlich erst recht keine Gesetzmäßigkeiten dieses nicht vorhandenen psychischen Geschehens geben, mag man noch so fein zwischen gemeinter und erfaßter, individueller und lexikalischer, okkasioneller und usueller Bedeutung scheiden. Was überhaupt die psychologische Betrachtungsweise der Bedeutungserscheinungen angeht, so wendet sich *W. Porzig*[1] mit Recht gegen 'die alte Verwirrung, daß Bedeutung das sei, was sich einer bei einem Worte denke' und 'die psychologistische Auffassung von Bedeutung'. Speziell für das 'Wort' und alles was mit ihm zusammenhängt ist selbst in individualpsychologischer Hinsicht die Basis für die Untersuchung nicht die Rede, denn hier fungiert das Wort ja gar nicht als Einheit, sondern der Sprachorganismus, d. h. der in der intellektuellen Bildung bestehende Sprachbesitz des einzelnen Menschen[2]. Die Bedeutungslehre kann uns auch keine Auskunft über den Sinn der Sprachgebilde geben oder über die begriffliche Entwicklung der Sprachen. Denn die Ansicht, als sei Bedeutungsentwicklung und Begriffsentwicklung gleichzusetzen, ist von den Anhängern der Bedeutungslehre selbst nicht konsequent vertreten[3], und auch in den wenigen Fällen, in denen man sie noch aufrecht halten will, im sog. regulären Bedeutungswandel, ist sie falsch, weil das notwendige Festhalten am einzelnen Namen die wichtigen Beziehungen zu den benachbarten Wörtern nicht genug zur Geltung kommen läßt.

Es ist also ausgeschlossen, daß wir mit Hilfe der Bedeutungslehre jemals dem Sinn der Sprachgebilde, dem 'Wandel, Wechsel und Werden des Sprachinhalts'[4], beikommen können, im Gegenteil, die Bedeutungslehre, die mit dem Anspruch einer wissenschaftlichen Disziplin auftritt, ist eher ein Hindernis auf diesem Wege. Sie ist tatsächlich ein Irrweg, ein letzter Ausläufer überholter Sprachauffassung. Es fehlen ihr überhaupt die Voraussetzungen zu einer Wissenschaft. Wie will man Gesetzmäßigkeiten in Dingen des Sprachinhalts feststellen, wenn man die äußere Sprachform, und zwar die isolierte Lautform des Wortes zum Maßstab nimmt? Man male sich die merkwürdige 'Seelenwanderungslehre' aus, die sich dabei ergäbe! Der Denkfehler ist eben der, daß man den Beziehungscharakter der Bedeutungen, ihre Verkettung mit den 'Namen', übersah und sie als eigener Gesetz-

[1] *Jdg. Anz.* 43, S. 13.
[2] Vgl. dazu *Ammann*, a. a. O., S. 32ff.
[3] Vgl. z. B. *Hecht* 15.
[4] So Hecht 72 u. a.

mäßigkeit folgende Realitäten setzte; dadurch entwickelte sich eine falsche Interpretation der als Bedeutungswandel beobachteten Tatsachen.

Was die Bedeutungslehre kann? Nun, ich glaube, wir führen sie am besten wieder auf ihren Ausgangspunkt zurück. Bedeutungslehre als Lehre von den Beziehungen der Begriffe auf die zum Maßstab genommenen Namen, das heißt vorläufig nichts anderes als: Hilfswissenschaft der Lexikographie und der Etymologie. Die nun einmal eingebürgerte alphabetische Anordnung unserer Wörterbücher braucht eine Richtschnur, um die Schäden dieses dem Wesen des Wortes gar nicht entsprechenden Systems einigermaßen auszugleichen. Die mehrsprachigen, historischen und etymologischen Wörterbücher brauchen 'Übersetzungen', noch besser allerdings Angaben über die Reichweite der mit der gleichen Lautform jeweils verbundenen Begriffe. Aber daß dies alles nur zu Abstraktionen führt, die zu Fehlerquellen werden sobald man sie als Realitäten setzt, sollte man nie vergessen. Da die Lexikographie und die Etymologie die Zweige der Sprachwissenschaft sind, die die lautliche Seite des Wortes zum Ausgangspunkt nehmen, so sind die Grenzen der damit verbundenen Bedeutungslehre von vornherein gezogen. Daß dabei viel Interessantes und Wissenswertes herauskommt, sei gerne zugegeben, wie ja natürlich die Beobachtungen über Bedeutungswandel immer ihren Wert behalten. Aber diese äußerlichen Feststellungen müssen nach ganz anderen Gesichtspunkten und mit anderen Zielen verarbeitet werden, keinesfalls in der durch falsche Einschätzung der 'Bedeutung' ins Leben gerufenen Form einer Bedeutungslehre.

d) Daß diese Kritik der Bedeutungslehre nicht ein Jonglieren mit terminologischen Spitzfindigkeiten ist, sondern tatsächlich einen Grundfehler aufdeckt, zeigt sich wohl am besten, wenn wir die jüngsten Ergebnisse der Bedeutungslehre betrachten; sie lassen den vollen Mißerfolg der bisherigen Bemühungen erkennen. Es ist genügend bekannt, daß bisher noch kein über die äußerlichste Klassifikation hinausgehendes System gefunden wurde, das nicht leicht umzuwerfen war. Am lehrreichsten sind die Ergebnisse und Geständnisse der letzten Arbeiten von *E. Wellander*, *H. Sperber* und *A. Carnoy*.

Von *E. Wellanders* Ansichten ist für uns hier am wichtigsten, daß er eine Reihe von Erscheinungen, die man gewöhnlich zum Bedeutungswandel rechnet (Namengebung, Lehnbedeutungen, Bedeutungsunterschiebung usw.), aus der Untersuchung ausscheiden will. W. war auf der richtigen Fährte: er käme — wenn er konsequent wäre — eigentlich auf eine Auflösung der Bedeutungslehre hinaus, ein Ende, das uns nach den obigen Darlegungen nicht überraschen könnte. Wenn W. meint, an der Tatsache der Bedeutungsgesetze habe wohl noch niemand gezweifelt[1], so scheint es mir nötig, hier den methodischen Zweifel recht nachdrücklich zu äußern, zumal solange man sich noch nicht einig ist darüber, was

[1] S. 1.

man gesetzmäßig erfassen will. Wellanders falscher Ausgangspunkt, daß Sprache für ihn Mittel des geistigen Verkehrs, der einzelne Sprechakt das Primäre ist, während das 'Wort' beim einzelnen, erst recht das 'Wort' der Sprache Abstraktionen seien, zeigt uns einen weiteren Grundfehler der Sprachauffassung, die nur Sicht- und Hörbares als Realität anerkannte, die funktionale Realität der Sprache als einer gesellschaftlichen Erkenntnisform übersah[1].

H. Sperbers Schrift gipfelt in der Forderung, man solle endlich eine größere Zahl von Bedeutungsentwicklungen genau untersuchen; keine Frage der Semasiologie sei weniger spruchreif als die der Klassifikation des Bedeutungswandels[2]. Damit hat Sp. eigentlich die Bedeutungslehre auf ihr wirkliches Gebiet zurückgeführt; wenn Sp.s Forderung erfüllt ist, dann werden wir ein gutes deutsches Wörterbuch haben[3]; aber das ist und bleibt lediglich Materialsammlung in den 'Bestrebungen, die Sprache als seelische Funktion zu erfassen'[4].

A. Carnoy schließlich hält sich in maßvollen Grenzen; seine *sémantique* beschränkt sich auf den *rapport entre la notion et son signe phonétique*[5]; aber wenn man seine etwa 40 Arten von *-sémie*, die S. 401 ff. zusammengestellt sind, betrachtet, so möchte man die Arbeit bedauern, die an solche schließlich doch fruchtlose Klassifikation gesetzt wurde; daß diese Übersteigerung der logisch-klassifizierenden Betrachtungsweise als *science du mot* bezeichnet ist, das zeigt uns wieder, wie wahre Wortlehre erst möglich wird, wenn der Irrtum der Bedeutungslehre berichtigt ist.

Für die, die sehen konnten, hätte auch seit langem die einseitige Entwicklung der Bedeutungslehre zur Lehre vom Bedeutungswandel ein warnendes Zeichen sein müssen. Diese Einseitigkeit war in dem Grundfehler der Bedeutungslehre begründet, und so ist die neuerdings besonders von *A. Fröhlich*[6] und in den posthumen Darlegungen *A. Martys*[7] geforderte beschreibende Bedeutungslehre von vornherein aussichtslos.

Zu *Martys* Darlegungen ein kurzes Wort: M. hat ja in vielen Punkten zutreffende Kritik an der Bedeutungslehre, bes. Wundts, geleistet; seine Ansicht, daß Bedeutungswandel meist Bezeichnungsübertragung ist[8], trifft im wesentlichen zu. Aber seine eigene Forderung einer Bedeutungslehre krankt an zwei Hauptfehlern: 1. Er setzt 'Bedeutung' als selbständige psychische Tatsache, sogar vorzüglich beim Hörer[9]; der Zusammenhang mit dem Namen geht bisweilen so verloren, daß M. sich äußern kann, daß verschiedene figürliche innere Sprachformen[10] für eine Bedeutung Verwendung finden können und umgekehrt[11]. Wer so willkürlich mit der Terminologie umgeht, braucht sich nicht zu wundern, wenn

---

[1] Vgl. dazu meine Ausführungen G.R.M. XIV, S. 242.

[2] L. c., S. 93.

[3] Soweit ein von isolierten Wortformen ausgehendes Wörterbuch überhaupt den Inhalt erfassen kann.

[4] L. c., S. 95.

[5] L. c., S. 34.

[6] *Z. f. Deutschkunde*, 1926, S. 324.

[7] *A. Marty, Über Wert und Methode einer beschreibenden Bedeutungslehre* (hrsg. von *O. Funke*). Reichenberg 1926.

[8] Siehe *O. Funke, Innere Sprachform* (Reichenberg 1924), S. 41.

[9] Vgl. Funke, l. c., S. 20. Bedeutung = 'dasjenige psychische Phänomen, welches der sprachliche Ausdruck im Hörer wachzurufen bestimmt ist'.

[10] Ich kann auf eine Kritik dieses sehr unglücklichen Ausdrucks hier nicht eingehen; wir würden hier am besten 'Name' dafür einsetzen.

[11] Vgl. Funke, l. c. 107.

seine Ansichten unfruchtbar bleiben. 2. Martys terminologische Unsicherheit ist allerdings nur eine Folge seiner mangelnden Wortauffassung; eine Wortdefinition fehlt, daher gehen 'Name, Wort' durcheinander, 'Bedeutung' hat keine feste Stelle, und es bleibt bei wenigen unklaren Andeutungen, was die beschreibende Bedeutungslehre leisten soll[1].

e) So bietet also die Bedeutungslehre das typische Bild einer Pseudowissenschaft, die nur entstanden ist aus dem Bestreben, Ordnung in gesammeltes Material zu bringen, dabei die Grenzen des für sie Erreichbaren überschritt; ein lehrreiches Beispiel, wie leicht bei etwas breiterer Entwicklung eines Wissenszweiges Verwirrung über seine Stellung eintritt. Die Denkfehler, die dieser Grenzüberschreitung zugrunde liegen, sind vielleicht am deutlichsten zu erkennen in der Formulierung bei *Hecht*[2]. 'Insofern sie [die Bedeutungslehre] zugunsten der Lexikographie die Bedeutungen in zeitlicher Folge ordnet und im Interesse der Etymologie die Gesetze der Bedeutungsänderung aufstellt, hat sie sprachwissenschaftlichen Wert. Soweit sie aber diese Gesetze aus der Natur des Geistes herleitet und eine Geschichte der Vorstellungen gibt — Bedeutungen sind Vorstellungen —, fällt sie in das Gebiet der empirischen Psychologie'. Der erste Satz gibt eine sehr gute Umschreibung der wirklichen Aufgaben der Bedeutungslehre; ein Fehler bahnt sich aber an in dem Wort 'Gesetze', das an Stelle des allein zulässigen 'Klassifikation' auftritt. Im zweiten Satz häufen sich aber die Denkfehler. Mit 'Bedeutungen sind Vorstellungen' ist durch das Hineintragen psychologischer Gesichtspunkte die Grundlage verschoben; durch Vernachlässigung des Beziehungscharakters des Begriffes 'Bedeutung' entsteht der Irrtum, daß Bedeutungen selbständige psychische Inhalte, Bedeutungsgeschichte = Geschichte der Vorstellungen sei. Ferner ist es ein gewaltiger Irrtum, daß die Untersuchung der 'Vorstellungen' nicht in das Gebiet der Sprachwissenschaft gehöre, und damit kommen wir zur Frage, was wir an die Stelle der Bedeutungslehre setzen sollen, wie wir das in ihr sich ausdrückende Bestreben, den Sinn der Sprachgebilde zu untersuchen, richtig leiten können[3].

4. Da ist zunächst ein Wort zur Bezeichnungslehre zu sagen. Die mehr gefühlte als bewußte Unzulänglichkeit der Bedeutungslehre hatte schon früh zu der Forderung geführt, der Bedeutungslehre als Ergänzung eine Bezeichnungslehre (Onomasiologie) zur Seite zu stellen[4]. Es bedarf nur einer kurzen Überlegung, um zu zeigen, daß die Bedeutungslehre auch mit dieser Verstärkung nicht zu retten ist. Zunächst

[1] Vgl. Marty, l. c. etwa S. 17, 20, 23.

[2] Seite 5. Ich greife diese heraus, weil sie typisch ist und weil die hier zu Beginn der psychol.-erklärenden Bedeutungslehre begangenen Irrtümer mehr oder weniger vollzählig bis heute wiederkehren.

[3] Über das, was als Aufgabe der Bedeutungslehre bleiben könnte, s. u. S. 182.

[4] Vgl. etwa *Wörter und Sachen*, ferner *H. Schuchardt*, bes. *Brevier* S. 120ff., zuletzt *F. Dornseiff*, *Antidoron* (1923) S. 103ff., dazu *Fr. Slotty*, *Idg. Forsch.* 44, 335.

kann die Bezeichnungslehre uns wiederum nur über wechselnde Beziehungen Aufschluß geben. Nimmt die Bedeutungslehre die Lautform als festen Punkt und sieht wechselnde Inhalte sich mit dieser verbinden, so setzt die Bezeichnungslehre feste Inhalte und beobachtet, wie wechselnde Lautformen zu deren Bezeichnung dienen. Dabei darf man eine Klippe nicht übersehen: die Bezeichnungslehre setzt als Ausgangspunkt durchweg feste Dinge: das ist ein Stuhl, er wird so und so bezeichnet; der Name wird also direkt auf das Objekt bezogen. Von dieser pseudoobjektiven Betrachtungsweise muß die Sprachwissenschaft sich auch freimachen, jedenfalls muß sie diese Irrtumsquelle stets beachten. Denn das ist ja gerade das Wesen menschlicher Sprache, daß sie die Dinge nicht objektiv fassen und bezeichnen, sondern immer nur begrifflich formen und in diesem oder jenem Zusammenhang verarbeiten kann. Es ist das ja eine alte Weisheit[1], aber gerade die Wissenschaft, die am meisten Grund hätte, sie zu beachten, geht daran vorbei. Die Bezeichnungslehre, die eine direkte Verbindung zwischen Objekt und Namen sucht, springt gerade über die Sprachinhalte, die Begriffe, weg[2].

5. Zur rechten Untersuchungsform des Sprach-, insbesondere Wortinhalts kommen wir nur, wenn wir sie aus dem Wesen des Wortes ableiten. Wenn wir im Wort eine Verbindung eigener Art zwischen einem Namen und einem Begriff sehen[3], so sind die Wortinhalte nur zu erfassen durch eine Begriffslehre. Der verfügbare Raum gestattet es nicht, näher auf die Ausgestaltung dieser Begriffslehre einzugehen; ich muß verweisen auf die kurzen Andeutungen, die ich an anderen Stellen gegeben habe[4], und die Gefahr in Kauf nehmen, daß man darin allzu logizistisches Vorgehen sehen kann. Die sprachlichen Begriffe — um solche handelt es sich und nur in bezug auf diese ist der Ausdruck 'Begriff' gerechtfertigt — sind aber recht verschieden von dem, was man sich unter logischen Begriffen vorstellt[5]. Sie sind, wie ich wiederholt andeutete, durchaus nicht allgemeingültig, sondern sehr stark durch subjektive Faktoren, auch gefühlsmäßiger Art, bedingt. Ihre Bestimmtheit beruht in vielen Fällen auf dem Prinzip der gegenseitigen Abgrenzung[6]. Sie sind, um es kurz zu sagen, die Arbeitsformeln, in denen sich die Erfahrungen der Jahrtausende sammeln; in die eine Sprachgemeinschaft die ihr wichtigen Scheidungen gefaßt hat; in denen naturgemäß auch außer-

[1] Vgl. schon *Pott, Etym. Forsch.*[2] II, 1, S. 22ff., mit älterer Literatur.

[2] Vgl. weiter unten S. 181 f.

[3] Siehe ob. S. 170.

[4] GRM. XIV, bes. 248ff.; *Die neue deutsche Schule* I (1927), bes. 15ff.; *Idg. Forsch.* 44, 313.

[5] Wobei zu beachten ist, daß die Begriffe unserer Logik ebenso sprachlich bedingt sind, wie die gewöhnlichen Sprachbegriffe. Sie sind nur logisch zu fassen gesucht.

[6] Vgl. *F. de Saussure, Cours*, p. 165 u. ö.

intellektuelle Kräfte sehr stark zum Ausdruck kommen. Die beschreibende, vergleichende und historische Untersuchung dieses Begriffsschatzes, seiner Eigenart, seines Werdens in den einzelnen Sprachen, das ist die Aufgabe der sprachwissenschaftlichen Begriffslehre, die wohl mit Recht den Anspruch erheben kann, daß sie die Sprachinhalte, soweit der Wortschatz in Frage kommt, ihrer Wichtigkeit gemäß bearbeitet[1].

6. Ich möchte wenigstens an einem anspruchslosen Beispiel zeigen, wie sich die Arbeitsweise dieser Begriffslehre von der der Bedeutungs- und Bezeichnungslehre unterscheidet, und wie sie wohl zu wichtigeren Erkenntnissen über den Sprachinhalt gelangt, als jene. Nehmen wir einen Ausschnitt aus dem Gebiete der Sprachinhalte wie das System unserer Verwandtschaftswörter. Was fängt die Bedeutungslehre damit an? Ich gebe die Darstellung bei *A. Waag*[2] Unter dem Kapitel: Aufeinanderfolge verschiedener Arten des Bedeutungswandels heißt es: 'In noch loserer Weise hat sich die Anreihung einer Nebenvorstellung bei einigen Verwandtschaftsbezeichnungen vollzogen, die in Gattungsbegriffe (sic!) übergehen, die mit dem Verwandtschaftsgrad an und für sich durchaus nicht zusammenzuhängen brauchen'. Belege: Kind. Tochter: höhere Tochter; Großvater = alter Mann, Mütterchen = alte Frau. Tochter, Sohn, Kind als vertrauliche Anrede. (Komischer) Onkel: Sonderling; Reiseonkel. Base (ursprünglich Vatersschwester, dann überhaupt Tante, in der neueren Sprache auch 'Geschwisterkind'): Fraubase (= Schwätzerin). Schwager als Gattungsbegriff (Postillion usw.). — Also: als Beleg für eine Klasse von Erscheinungen wird hier eine Reihe von Verwandtschaftsnamen herangezogen; die übrigen finden überhaupt keine Beachtung, und es ist nicht zu ersehen, wo, selbst bei vollkommenerer Darstellung als der *Waags*, etwas von der Entwicklung der Vorstellungen auf dem Gebiete der Verwandtschaft o. ä. herausspringt. — Denken wir uns die Bezeichnungslehre am gleichen Beispiel durchgeführt: etwa: der Bruder des Vaters hieß früher *fetiro*, *vetere*, heute *Onkel*; die Schwiegertochter hieß früher Schnur usw. Das ist ganz interessant, in diesem Beispiel auch richtig, da man die objektiven Verwandtschaftsbeziehungen ja als fest ansehen kann; aber das Wesentliche, der Sprachinhalt, wird nicht erfaßt.

Was ist die Aufgabe der Begriffslehre in diesem Fall? Nun, sie sieht zunächst, daß in unserem nhd. Verwandtschaftssystem

[1] Ich stehe übrigens nicht an zu sagen, daß eine Untersuchung der sprachlichen Begriffe auf ihren intellektuellen Wert in dieser Begriffslehre einen wichtigen Platz einnehmen muß. Denn die wichtigste Aufgabe der Sprache ist nun einmal, der intellektuellen Weltauffassung zu dienen; ist sie doch das einzige Mittel, das unser Intellekt dazu besitzt. Ihre Funktion als Ausdrucksmittel scheint mir demgegenüber zurückzutreten, zumal der Mensch zu diesem Zweck noch andere, z. T. bessere Mittel zur Verfügung hat.

[2] *Bedeutungs-Entwicklung unseres Wortschatzes*[3], Lahr 1915, S. 145.

nur wenige Glieder eindeutig objektbezogen sind: *Vater* und *Mutter*. *Sohn*, *Tochter*, *Bruder*, *Schwester* können schon auf eine Vielheit gehen, wenn auch für uns die vorliegende Beziehung wesentlich identisch ist. *Großvater*, *Großmutter*, bietet schon eine Doppelheit (väterlicherseits, mütterlicherseits), die nur mehr unter einem bestimmten Gesichtspunkt als Einheit zu fassen ist. Bei *Enkel*, *Enkelin* kommt zu der gleichen Doppelheit der Beziehung (Kind des Sohnes, der Tochter) noch die mögliche Vielheit. Bei *Onkel*, *Tante* beziffern sich die möglichen Beziehungen schon auf acht, und je weiter wir kommen, um so größer wird die Mannigfaltigkeit. Also, schon solche Überlegungen lassen uns erkennen, daß unsere Sprache in dem großen Bereich der Verwandtschaft eine beschränkte Zahl von Kategorien geschaffen hat, durch die diese Mannigfaltigkeit begrifflich vereinfacht wird. — Die relative Willkür dieser Begriffsbildungen erhellt sofort, wenn wir zum Vergleich mit den Verwandtschaftssystemen anderer Sprachen greifen; seit *Potts* schon sehr reichhaltiger Zusammenstellung über abweichende Verwandtschaftssysteme anderer Sprachen[1] sind darüber so häufig Bemerkungen gemacht worden, daß ich mich mit dem allgemeinen Hinweis begnügen kann, wie diese Systeme mit ihren ganz anderen sprachlich-begrifflichen Aufteilungen, angefangen von *Kindern* und *Geschwistern*, dem in sie hineinwachsenden Menschen eine ganz andere Welt aufdrängen. Der Vergleich zeigt uns also die Eigenart unserer sprachlichen Weltauffassung in diesem Punkt[2]. — Eine dritte Stufe: wie ist unser Verwandtschaftssystem geschichtlich so geworden? Da ist schon das junge Alter und die fremde Herkunft vieler unserer heutigen Bezeichnungen (*Großvater*, *Großmutter*: spätmhd. Lehnübersetzung aus *grand'père*; *Onkel*, *Tante* Entlehnungen des 17. Jhd.s aus dem Frz. usw.) ein wichtiger Wink, der ergänzt wird durch die Beobachtung, daß viele mhd. Verwandtschaftsbezeichnungen in der Schriftsprache fast untergegangen sind (*Oheim*, *Muhme*, *Base*) oder ihren Geltungsbereich verändert haben (*Vetter*, *Nichte*). Nehmen wir dazu, daß auch die allgemeinen Wörter dieses Systems in junger Zeit starke Veränderungen erlitten haben (*Familie* um 1700 als Lehnwort; *Verwandter* erst spätmhd., frühnhd.; *mâc* untergegangen; *Sippe* nur künstlich usw.), so führen uns diese gesammelten Beobachtungen von Bedeutungsentwicklungen, Entlehnungen, Wortuntergang, Neubildungen zu der Erkenntnis, daß unser heutiges Verwandtschaftssystem in seinem begrifflichen Aufbau ein junges Ergebnis ist. Es gilt also, die Entwicklung dieses Systems in ihren einzelnen Stadien zu verfolgen, Beobachtungen wie die, daß das Mhd. etwa von den acht möglichen Arten heutiger Onkel, ohne diesen allgemeinen Begriff zu

[1] Etym. Forsch.[2] II, 1, S. 148—165.

[2] Den Einwand, daß wir ja auch, wo es uns auf genaue Kennzeichnung ankommt, Mittel haben, um diese zu erreichen, brauche ich wohl nicht eingehend zu widerlegen.

kennen, zwei herausgreift und sprachlich-begrifflich fixiert (*vetere* = Vatersbruder; *ôheim* = Mutterbruder), ähnlich bei Tante — einzugliedern in ein Gesamtbild. Ich glaube, daß auf diesem Wege ein wesentlich besseres Bild von den Entwicklungen des Sprachinhalts und darüber hinaus des menschlichen Geistes gegeben wird, als durch die Bedeutungs- oder Bezeichnungslehre. Mit dieser Begriffslehre soll also nicht etwa nur eine neue Flagge aufgezogen sein, unter der im Grunde genommen die abgelehnte Bedeutungs- und Bezeichnungslehre weitersegelt, sondern es handelt sich tatsächlich um etwas Grundverschiedenes[1]. Es ist eben ein Stück innere Sprachform, das uns durch solche Untersuchung aufgedeckt wird.

7. Zum Schluß noch eine Andeutung darüber, wo die drei behandelten Disziplinen, die Bedeutungs-, die Bezeichnungs- und die Begriffslehre ihren Platz in dem Gesamtsystem der Wortlehre haben. Die falsche Einschätzung der Bedeutungslehre rührt ja nicht zuletzt daher, daß man über die mit dem 'Wort'problem zusammenhängenden Forschungsrichtungen keine genügende Klarheit besaß; und der Grund hierfür wiederum ist die Unklarheit der auf das 'Wort' bezüglichen Begriffsbildung und Terminologie. Die Bedeutungslehre ist nicht die einzige Disziplin die daraus unberechtigten Nutzen gezogen hat, und für die Sprachwissenschaft allgemein war das Ergebnis, daß manche Kernpunkte der Sprachwissenschaft übersehen wurden und daß nach außen hin vielfach ein Zerrbild ihres Wesens in Erscheinung trat.

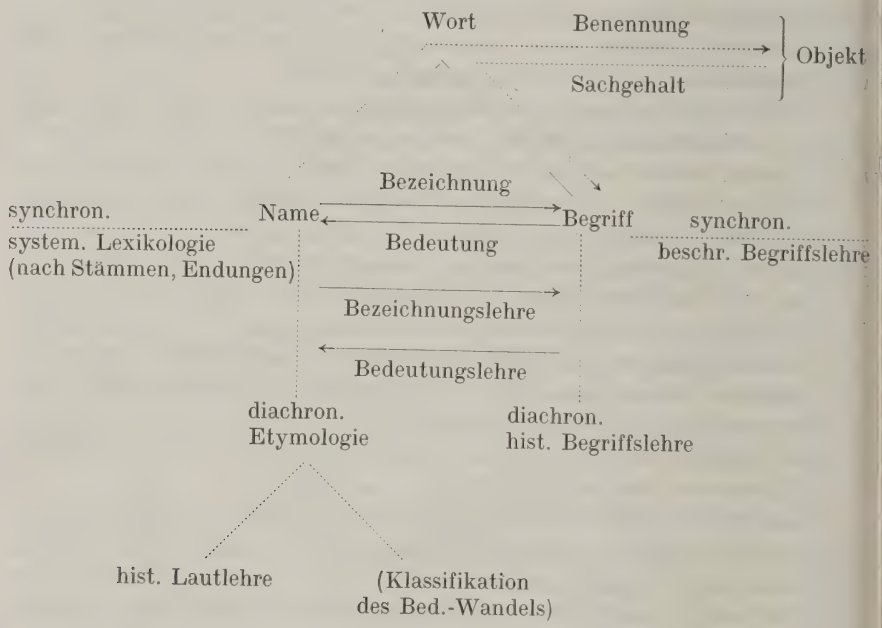
Nach den obigen Ausführungen ist das Wort zu fassen als eine Spracheinheit[2], für die zwei Bestandteile wesentlich sind, die Lautform, der Name, und der Inhalt, der Begriff. Für die Beziehungen, die zwischen diesen beiden Bestandteilen walten sind am zweckmäßigsten die Ausdrücke Bezeichnung (Name als Zeichen, also vom Begriff aus gesehen) und Bedeutung (das Bedeutete, der Begriff, vom Namen aus gesehen). Für die Beziehung Name—Objekt bliebe als bester Ausdruck Benennung, wobei zu beachten ist, daß mit der Benennung immer eine begriffliche Einordnung verbunden ist. Das Verhältnis des Wortbegriffes zur *Wirklichkeit* ist etwas, was außerhalb des Wortes liegt; jedenfalls ist es irreführend, für diese Beziehung des Wortes auf das Objekt den

[1] Gerade bei den Verwandtschaftsnamen hat sich die systematische Behandlung ja ziemlich früh aufgedrängt; vgl. zuletzt *H. Hirt, Etym.*[2], S. 207. Aber der entscheidende Punkt, die Wandlung des begrifflichen Aufbaus einer Sprache, wird übersehen. Hirts Zusammenstellungen der Worte nach Begriffsgruppen erfolgen, 'um dann zu untersuchen, woher diese stammen' (l. c. 164).

[2] In neuerer Zeit hat man endlich die Hindernisse weggeräumt, die lange Zeit der Auffassung des Wortes als einer Spracheinheit im Wege standen. Richtig dazu *Ammann*, a. a. O., 32ff., und *W. Porzig, Idg. Forsch.* 44, 307 'daß mit dem Ausdruck 'Wort' die sprachlichen Erscheinungen in einer ganz anderen Hinsicht gemeint werden als mit dem Ausdruck 'Satz'.'

Ausdruck 'Bedeutung' zu verwenden, da dieser seine rechtmäßige und volle Funktion in dem oben dargelegten Sinne hat. Man mag etwa vom *Sachgehalt* des Wortes o. ä. sprechen. Die Bearbeitung dieses letzten Problems führt uns schon über die vergleichende Begriffslehre hinaus; hier gehen Sprachwissenschaft und Philosophie ineinander über, zugleich ihre untrennbare Verbundenheit zeigend[1].

Als System der Wortlehre ergäbe sich also folgendes:



Dazu kämen die jeweiligen vergleichenden Disziplinen[2].

Das Schema läßt die Frage offen, ob die Bedeutungslehre in einem anderen Sinne später aufgenommen werden kann, nämlich mit der Fragestellung: lassen sich Gesetzmäßigkeiten in den einander ablösenden Verbindungen eines Namens mit verschiedenen Begriffen feststellen? Diese wesentlich bescheidenere Aufgabe setzt aber voraus,

[1] Wenn man als Schwierigkeit noch einwenden wollte, daß *bedeuten* und *Bedeutung* dann nicht mehr in Wendungen wie *frz. homme bedeutet Mann* angängig sei, so wäre das nur zu begrüßen. Denn der Irrtum, der durch solche Ausdrucksweise immer wieder großgezogen wird, kann vielleicht durch eine andere Ausdrucksweise vermieden werden; *bedeuten* hat sich vom ursprünglichen Sinn *übersetzen, verdeutschen, verdeutscht werden* zu weit entfernt.

[2] Es ist nicht schwer, in diesem System *Schuchardts* Auffassung bestätigt zu finden. 'Wir haben im ganzen vier Arten von Geschichte zu unterscheiden: neben der Geschichte der Sache und der des Wortes . . die Geschichte der Bezeichnung und die der Bedeutung; die beiden ersteren sind ihrem Wesen nach absolut, die beiden letzteren relativ' (Brevier 120). Nur ist statt 'Wort' 'Name' zu setzen, statt 'Sache' 'Begriff'.

daß die historische Begriffslehre ausgeführt wäre; ich glaube kaum, daß man über Klassifikationen hinauskommen kann.

Daß die Bedeutungslehre in keiner Weise ein Zentrum der Wortlehre sein kann, ergibt sich aus dem Schema auf den ersten Blick. Kernpunkte der Wortlehre sind die Etymologie für den lautlichen, die Begriffslehre für den inhaltlichen Teil des Wortes; die übrigen Zweige der Wortlehre sind Hilfswissenschaften, bzw. von geringerem Interesse.

Ich hoffe, daß aus diesen Ausführungen hervorgeht, daß die Auseinandersetzung mit der Bedeutungslehre ein Zentralproblem der Sprachwissenschaft berührt. Es steht im Grunde Sprachauffassung gegen Sprachauffassung. Die Beseitigung der falschen[1] Auffassung von 'Wort' und 'Bedeutung' ist tatsächlich nötig, um die Bahn für eine Untersuchung der sprachlichen Inhalte freizumachen. Damit sind ganz von selbst Ausstrahlungen auf alle Gebiete der Sprachwissenschaft und noch weit darüber hinaus verbunden.

11.

Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung. I.

Von Dr. **Hennig Brinkmann,** Privatdozent für deutsche Philologie an der Universität **Jena.**

Bei allem Bemühen, Dichter und Dichtung des Mittelalters zu verstehen, ihre Leistung zu würdigen, echtes von unechtem Gut zu scheiden, spüren wir schmerzhaft unsere Unsicherheit. Unsere Wertung ist bedingt durch die große Wende, die sich im 18. Jahrhundert in der Auffassung der Poesie vollzog. Sie hat uns innerlich dem ferngerückt, was früherer Zeit Dichtung und Dichten bedeutete. Nicht alles, was uns heute lebendig scheinen will, war für den Menschen des Mittelalters höchste künstlerische Leistung, und viele, die früher an erster Stelle allgemeiner Schätzung standen, bleiben uns heute fremd. Es ist aber für wahres Verstehen mittelalterlicher Poesie unentbehrlich zu wissen, worin man damals das Wesentliche dichterischer Leistung sah, worin das spezifisch „Mittelalterliche" jener Dichtung besteht. Die Aufgabe ist bedeutsam und schwer und wohl auch niemals völlig zu lösen. Das nötigt uns nicht zu Verzicht, wohl aber zu größter Vorsicht. Von den verschiedensten Seiten her wollen wir versuchen uns Eingang in die ferne Geistes- und Formenwelt zu verschaffen. Dankbar kann ich dabei auf Arbeiten mich vielfach stützen,

[1] Das Werturteil 'falsch' ist hier wohl gerechtfertigt, weil es sich ja nicht um die Frage handelt, ob wir unter 'Wort' und 'Bedeutung' am zweckmäßigsten dies verstehen oder etwas anderes; vielmehr sind die abgelehnten Auffassungen unklare, nicht zum Kern vordringende Interpretationen dessen, was jedermann unter 'Wort' und 'Bedeutung' ahnt und was ich hoffe, etwas klarer herausgestellt zu haben.

die selbst das Eigene mittelalterlicher Seh- und Denkart erfassen wollen[1] oder doch unentbehrlichen Stoff für Deutung und geschichtliche Einordnung bereitet haben.

Auf vier Wegen wollen wir uns dem Ziele nähern: sie führen über die Kunsttheorie der Scholastik, die theoretischen Äußerungen der Dichter selbst, über die Poetiken jener Zeit und die stilistische Erforschung mittelalterlicher Dichtung durch die moderne Philologie. Dabei müßten wir nicht allein erfahren, was damals Dichten heißt, wir müßten auch Möglichkeiten gewinnen, den mittelalterlichen Dichtstil geschichtlich einzuordnen.

I.
Die scholastische Kunsttheorie.

Grabmann hat gesagt, daß der theoretische Schönheitsbegriff der Scholastik „keine unmittelbare Beziehung zur Kunst (der Zeit) intendiert" (S. 73)[2]. Diese Auffassung liegt nahe genug, da die Scholastik in ästhetischer Erörterung nicht mit Beispielen zeitgenössischer Kunst arbeitet. Und es ist natürlich richtig, bei ihrer ganzen Einstellung aber auch selbstverständlich, daß sie ihren Schönheitsbegriff nicht aus der Betrachtung der künstlerischen Umgebung gewinnt. Es ist aber ebenso selbstverständlich, daß sie wie noch jede Philosophie Begriffe gestaltet, die vom lebendigen Empfinden der Zeit abgelöst sind. Und so werden uns diese Begriffe doch einiges aussagen dürfen von der Auffassungsweise der Zeit. Nur darauf, nicht auf Herstellung fester, einzelner Beziehungen kommt es an.

Mit dem allgemeinsten ästhetischen Problem, mit der Frage nach dem Wesen der Schönheit, beschäftigt sich verhältnismäßig ausführlich Ulrich Engelbert von Straßburg in der *Summa de bono*. Er bringt uns am besten die verschiedenen Begriffe nahe, die in der ästhetischen Erörterung maßgebend sind.

Schönheit ist nur da, wo Form ist; sie wird im Anschluß an den Areopagiten gefaßt als *lux splendens super formatum* (S. 74). Hier wirkt die neuplatonische Lichtmetaphysik ein, die nur da Form erkennt, wo die Materie von der absoluten Intelligenz durchstrahlt wird. Aber das Formlicht leuchtet nur über Dingen, die zu ihm in Proportion stehen (*lux formalis splendet tantum super formatum sibi proportionatum*). Damit kommt zu den metaphysischen Voraussetzun-

[1] Ich denke neben den zahlreichen Arbeiten Burdachs und Ehrismanns dabei vornehmlich an Fr. Neumann, Scholastik und mhd. Literatur (N. Jbb. 1922 S. 388 ff.) und G. Müller (Dtsch. Vtj. schr. I [1923] S. 61 ff., II [1924] S. 681 ff.). Sehr verdienstlich auch ist es, daß H. Schneider in seiner Literaturgeschichte (1925) S. 208 ff. über 'die Formen des literarischen Lebens im Hochmittelalter' zusammenfassend geschrieben hat.

[2] M. Grabmann, Des Ulrich Engelberti von Straßburg o. Pr. († 1277) Abhandlung De pulchro (Sitz.-Ber. München phil. Kl. 1926, 5. Abh.).

gen ein formal objektives Gesetz: die Proportion. Und so ergibt sich die neue Bestimmung des Schönheitsbegriffs (S. 74): *pulchritudo materialiter consistit in consonantia proportionis perfectionis ad perfectibile.* Oder nach Dionysius Areopagita: *pulchritudo est consonantia et claritas.* Die *claritas* wird nicht weiter erläutert, wir haben in ihr einen Hinweis auf die Auffassung der Form als Licht zu sehen. Die *consonantia* enthält die Voraussetzung der Proportioniertheit des ästhetischen Gegenstandes, und diese Voraussetzung wird von Ulrich für das Körperschöne genau umgrenzt. Seine Definition des Körperschönen folgt Augustin (De civitate Dei 22. 18, 2): *pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris*[1]. Diese Definition, die schon bei Cicero begegnet, beherrscht in mannigfachen Abwandlungen das Mittelalter. Sie ist sogar in die Schulpoetiken eingedrungen; wir lesen in der *ars versificatoria* des Matthaeus von Vendôme[2]: *est autem forma elegans et idonea membrorum coaptatio (vel dispositio) cum suavitate coloris.* Für das Körperschöne — das hier gegen 'Seelenschönheit' abgegrenzt ist — werden vier formale Gesetze aufgestellt, die notwendig erfüllt sein müssen. Da es sich hier um eine in ihrer Gesamtheit einzigartige Stelle handelt, gebe ich sie mit Ulrichs Worten (S. 77): *proportio in corporibus est in quadruplici consonantia: in consonantia dispositionis ad formam et in consonantia quantitatis materie ad naturam forme . . . et tertio in consonantia numeri partium materie cum numero potentiarum forme quantum ad corpora inanimata et quarto in consonantia partium inter se secundum proportionem quantitatis in relatione ad totum corpus. Ideo in talibus omnia hec requiruntur ad perfectam pulchritudinem essentialem.* Das erste Gesetz erfordert entsprechende Disposition, um die *lux formalis* aufnehmen zu können, das zweite Übereinstimmung der Größe eines Gegenstands mit seiner Artung (was unterhalb der richtigen Größe liegt, ist zierlich, aber nicht schön), das dritte Vollständigkeit (so darf beim menschlichen Körper kein Glied fehlen), das vierte richtiges Größenverhältnis der Teile zueinander und zum ganzen Körper (so darf der Kopf nicht zu groß sein). Ich habe diese formalen Gesetze nicht aufgeführt, um materielle Schlüsse aus ihnen zu ziehen. Es kommt mir nur darauf an zu zeigen, daß die Schönheit lediglich durch sachliche Merkmale, völlig unabhängig vom ästhetischen Eindruck, bestimmt wird. Dieser Haltung müßte im Bereiche künstlerischen Schaffens eine Poesie entsprechen, die Erfüllung transsubjektiver Normen ist, die weder Ausdruck noch Eindruck, sondern Gegenständlichkeit will. Und auch in ihr sollte etwas von der Forderung richtiger Proportion zu spüren sein.

Wo Ulrich den ästhetischen Gegenstand in Beziehung zum Be-

[1] Über Augustins Ästhetik vgl. A. Berthaud, Sancti Augustini doctrina de pulchro. Pictavii 1891.

[2] Bei Edm. Faral, Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Paris 1923 (Bibl. de l'école des hautes études fasc. 238), S. 134.

trachter setzt, redet er von *honestas*, nicht von *pulchritudo*. Im Anschluß an Ciceros Schrift *de inventione* (II, 158), die im Mittelalter neben dem 'Auctor ad Herennium' dem Rhetorikunterricht zugrunde lag, sagt er (S. 79): *pulchritudo rei est decentia sue formalitatis, honestas autem convenit rei in comparatione ad aliud scilicet quia res ex sua perfectione et formalitate apta est, ut placeat et delectet intuentem intuitu intellectuali vel sensibili.* Da ist schon vom Eindruck des ästhetischen Gegenstands die Rede und den Gefühlen, die er auslöst; die objektiven Schönheitsnormen aber bleiben unverrückbar, auch bei den anderen Philosophen, die in ihrer Theorie mehr Rücksicht auf den subjektiv psychologischen Faktor nehmen, wie bei Thomas und Bonaventura. Man ist überhaupt im Bestreben, scholastische Äußerungen im modernen Sinne zu interpretieren, etwas voreilig gewesen, man sah nicht recht, daß man sie damit aus ihrer Bedeutungswelt herausnahm. De Wulfs[1] Versuch, Thomas zu modernisieren, hat E. Lutz[2] mit Recht zurückgewiesen. Eine falsche subjektivistische Deutung Bonaventuras durch Erwin Rosenthal in seinem sonst so schönen Giotto-Buche[3] wird nachher zurückzuweisen sein. Thomas[4] ist das Ästhetische vornehmlich eine intellektuelle Angelegenheit. Das zeigt seine Erklärung der *claritas*. Je mehr *claritas* ein Gegenstand besitzt, desto besser ist er zu erkennen. Und die ästhetische Betrachtung ist nach ihm überhaupt in hohem Grade ein rationaler Akt. Er sagt, daß im Anblick oder in der Erkenntnis des Schönen das Verlangen zur Ruhe kommt[5]. Anblick und Erkenntnis gehen in der ästhetischen Betrachtung zusammen, aber so, daß die Erkenntnis übergeordnet ist. Und es wird vom schönen Gegenstand verlangt, daß er der Erkenntnisfähigkeit des anschauenden Subjekts angepaßt sei. Diese aristotelische Forderung lag auch dem zweiten Proportionsgesetze Ulrichs zugrunde. Am klarsten aber spricht sich die Intellektualisierung des Schönen in dem Satze des hl. Thomas aus (Summa Theol. I qu. 5, a. 4, ad 1): *Pulchrum respicit vim cognoscitivam.* Damit ist dann auch die richtige Auffassung der Worte gegeben, mit denen Thomas fortfährt: *pulchra enim dicuntur quae visu placent; unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectantur in rebus debite proportionatis.* Das

---

[1] Maurice de Wulf, Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas d'Aquin. Louvain 1896.

[2] E. Lutz, Die Ästhetik Bonaventuras (Beitr. z. Gesch. der Philosophie des MA.s, Suppl.-Bd. 1913, Festgabe für Cl. Baeumker, S. 195ff.), S. 202f. und S. 205f.

[3] Erwin Rosenthal, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Augsburg 1924.

[4] Über seine Kunstbetrachtung vgl. den reichhaltigen Aufsatz von Adolf Dyroff, Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas (Beitr. z. Gesch. der Philosophie des MA.s, Suppl.-Bd. II 1923, Festgabe für Cl. Baeumker, S. 197ff.).

[5] Summa theol. II, 1 qu. 27, a. 1, ad 3: *ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur apprehensio.*

sinnliche Wahrnehmungsvermögen ist hier nur eingeschaltet als Vermittlungsglied zwischen dem proportionierten Gegenstand und dem Menschen, der die Schönheit des Gegenstands erkennt. Die durch sinnliche Wahrnehmung des einzelnen Menschen vermittelte ästhetische Betrachtung bleibt ein intellektueller Vorgang.

Den subjektiven Faktor berücksichtigt Bonaventura noch stärker als Thomas, nur gibt er ihm nicht eine rationale, sondern mehr sinnliche Färbung, seiner mystischen Haltung gemäß. Die Betätigung und Befriedigung der Sinne wird stärker betont. Aber auch hier folgt auf die *apprehensio et oblectatio* die *diiudicatio* (ed. Quaracchi V, S. 300f.), und die Gültigkeit der objektiven Schönheitsgesetze bleibt unangetastet. In ihnen dürfen wir das Wesentliche mittelalterlicher Schönheitsanschauung sehen, die sich weitgehend mit der Auffassung der Antike deckt. Es herrscht Norm- oder Maßästhetik. Sie ist besonders ausgeprägt bei dem hl. Augustin, der antike und eigene Gedankengestaltung dem Mittelalter weitergibt; der Begriff des *numerus* freilich, der in seinen ästhetischen Erörterungen unter pythagoräischem Einfluß führt, ist stark zurückgetreten.

Über Kunst, Kunstwerk und Künstler hat sich Thomas von Aquin an zahlreichen Stellen geäußert, die von Dyroff a. a. O. besprochen sind. Wo *ars* die engere Bedeutung 'Kunst' hat, denkt Thomas zunächst an die Architektur, die er in der Auswahl seiner Beispiele bevorzugt. Aber auch die Dichtung, die *ars versificandi*, gehört dahin. Nur wird nicht alles, was von *ars* im allgemeinen ausgesagt wird, ohne weiteres auch auf Poesie übertragen werden dürfen. Mir ist bei Thomas keine Äußerung gegenwärtig, die sich über die Einordnung der Poesie in das System der *artes* ausspricht; wohl aber ließe sich auf eine Stelle in Hugo von St. Victors Eruditio didascalica (Migne 176, Sp. 768f.) hinweisen[1], die dereits Taylor herausgehoben hat (The mediaeval mind II [London 1925] S. 137). Da wird das Schrifttum in *artes* und *appendentia artium* gegliedert: *Artes sunt quae philosophiae supponuntur, id est quae aliquam certam et determinatam philosophiae materiam habent, ut est ars grammatica, dialectica et cetera huiusmodi. Appendentia artium sunt, quae tantum ad philosophiam spectant, id est quae in aliqua extra philosophiam materia versantur; aliquando tamen quaedam ab artibus discerpta sparsim et confuse attingunt, vel si simplex narratio est, viam ad philosophiam praeparant. Huiusmodi sunt omnia poetarum carmina, ut sunt tragoediae, comoediae, satirae, heroica quoque et lyrica et iambica et didascalica quaedam, fabulae quoque et historiae, illorum etiam scripta, quos nunc philosophos appellare solemus, qui et brevem materiam longis verborum ambagibus extendere consueverunt et facilem sensum perplexis sermonibus obscurare vel etiam diversa compilantes, quasi de multis*

[1] Über das Verhältnis der Poesie zu den *artes* vgl. auch R. Meißner, Dein Clage ist one reimen (Vom Geiste neuer Literaturforschung, Festschr. f. Walzel 1924 S. 27f.

coloribus et formis unam picturam facere[1]. *Artes* im engeren Sinne sind die *septem artes liberales*, die als strenge Wissenschaften lautere und ungetrübte Wahrheit vermitteln. Das dichterische, rhetorische und kompilatorische Schrifttum ist 'Anhängsel' dieser *artes*, sofern es Ergebnisse der Wissenschaft verwertet oder den Menschen zu ihr hinführt. Hugo, der sonst so tiefes Empfinden für die Schönheit der Natur verrät (Migne 176, Sp. 820 f.), mißt hier die Literatur allein am wissenschaftlich gefaßten Wahrheitswert und kommt so zu ihrer niedrigen Schätzung. Ob diese Haltung der Literatur gegenüber auch auf Thomas übertragen werden darf, weiß ich nicht. Jedenfalls aber dürfen wir die allgemeinen Bestimmungen, die der Aquinate von Kunst, Kunstwerk und Künstler gibt, auch auf poetischen Bereich übertragen. Die Berechtigung dazu entnehme ich der Feststellung, daß diese Bestimmungen sich in den Poetiken[2] und selbst in der Dichtung[3] wirksam erweisen.

Die Kunst ahmt die Natur nach, soweit sie vermag (*An. post.* I, 1, 5). Es kommt hier nicht auf die Begründung des Satzes, sondern nur auf das richtige Verständnis an. Es liegt nahe, ihn im Sinne des Illusionismus zu erklären. Dazu aber haben wir kein Recht. Wir werden ihn am ehesten begreifen, wenn wir wieder Hugo von St. Victors Eruditio didascalica zu Rate ziehen. Er scheidet l. I cap. 10 (Migne 176, Sp. 747) drei Arten von *opus: opus dei est, quod non erat, creare; opus naturae, quod latuit, ad actum producere; opus artificis* (sc. *imitantis naturam*), *disgregata coniungere vel coniuncta segregare.* Die zahlreichen Beispiele für die Art der Naturnachahmung durch den Künstler (z. B. *qui statuam fudit, hominem intuitus est*) zeigen, daß es sich nur um eine allgemeine gattungsmäßige Nachahmung, nicht um ein Nachbilden einzelner konkreter Züge handelt. Daß die Kunst nur eine ideelle, keineswegs aber eine materielle Übereinstimmung mit der

---

[1] Diese Stelle, die dichterische Gattungen mit den zeitfremden Bezeichnungen der Antike nennt, nimmt doch in ihrem letzten Teile zur zeitgenössischen Literatur kritisch Stellung: gegen die Dialektiker, den dunkeln Stil und die Compilatoren. Erweist sich hier lebendige Beziehung zur Gegenwart, so wird anderwärts wieder Wissensstoff vermittelt, der in der eigenen Zeit ohne Entsprechung ist, z. B. in dem Kapitel *De theatrica scientia* (Migne 176 Sp. 762 f.). Dies Verfahren ist ungemein kennzeichnend für theoretische Erörterung im Mittelalter.

[2] Das gilt für die Auffassung des Schaffensprozesses in der Poetria des Gaufredus de Vinosalvo (v. 43ff. bei Faral a. a. O. S. 198 f.), über die sogleich zu reden sein wird.

[3] So wird im Lohengrin Str. 765 (hrsg. von H. Rückert, 1858 S. 203) das Gedicht mit einem Bau verglichen: an dem Bau eines Hauses wurde von Aristoteles (Met. VII, 7—8), Plotin, Thomas und sonst in der Scholastik gern der künstlerische Schaffensprozeß erläutert. Conradus de Mure vergleicht in seiner *Summa de arte prosandi* den Aufbau des Briefes mit dem Bau eines Hauses (vgl. Quellen z. bayer. u. dtsch. Gesch. IX, 1 [1863], S. 440). Aber auch sonst ist in den Vor- und Nachreden der mhd. Epen leicht die Beziehung zum scholastischen Denken zu finden.

Natur erstrebt, sagt mit erwünschter Deutlichkeit der Satz:[1] *Praeterea opera artificum, etsi natura non sint, imitantur tamen naturam et sui exemplaris formam ratione exprimunt.* Der Künstler schafft nach Analogie der Naturdinge, und die stofflichen Elemente seines Werkes sind der Natur entlehnt. Die Auffassung der Nachahmungstheorie ist also völlig ungeeignet, eine Art von Naturalismus zu begründen.

Daß die *ratio* für die künstlerische Tätigkeit entscheidende Bedeutung hat, lehrt die Definition (*An. post.* I 1, 1): *Nihil . . . aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, quomodo per determinata media ad debitum finem actus humani perveniant.* Das Schöne ist zwar mit dem Guten identisch, darum aber ist die künstlerische Tätigkeit noch keine sittliche Handlung, sie stellt vielmehr einen besonderen Akt dar. Wahr ist das Kunstwerk, wenn es mit seinem Urbild (*exemplar*) übereinstimmt, die Natur, wenn sie dem göttlichen Urbild ähnlich ist; mit den Worten des Thomas (Summa Theol. I qu. 16, a. 1): *. . . res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum; dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae, quae est in mente artificis.* Das Kunstwerk ist auf die Form im Geist des Künstlers, die Form im Geiste des Künstlers auf das Urbild im Geiste Gottes hingeordnet. Den Vergleich zwischen Gott und dem Künstler und die Abhängigkeit des Kunstwerks vom Künstler hat Thomas nach dem Vorgange Augustins[2] mehrfach ausgesprochen[3]. Ebenso urteilt Bonaventura (V, 12): *effectus artificialis exit ab artifice, mediante similitudine*[4] *existente in mente; per quam artifex excogitat, antequam producit, et inde producit, sicut disposuit. Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatenus, qua potest melius.* Diese Stelle, die nur scholastisches Gemeingut widergibt, wird von Rosenthal (a. a. O., S. 54ff.) zu weitgehend im Sinne stärkerer subjektiver Betätigungsmöglichkeit des Künstlers ausgelegt. Sie stimmt mit der Meinung des Aquinaten völlig überein. Vom inneren Bild zum fertigen äußeren Werk durchläuft der Schaffensvorgang die Stufen des *excogitare, disponere* und *producere.* Daß der Künstler nach einem inneren Bilde schafft. ist auch der Poetik geläufig. Gaufredus de Vinosalvo erläutert mit dem Beispiel vom Häuserbau (Poetria nova v. 43ff., bei Faral a. a. O. S. 198): Eh' Hand ans Werk gelegt wird, muß das Bild

[1] Auf diese Stelle hatte K. Francke (Zur Gesch. der lat. Schulpoesie, München 1879, S. 21) hingewiesen nach Schlosser, Vincent v. Beauvais (II, 1819, S. 43), und sie offenbar in illustionistischem Sinne mißverstanden.

[2] Vgl. Berthaud, a. a. O., S. 64ff.

[3] Summa theol. I qu. 14, a. 8: *scientia Dei se habet ad omnes res creatas sicut scientia artificis se habet ad artificiata;* qu. 17, a. 1: *dependent . . . ab intellectu divino res naturales sicut ab intellectu humano res artificiales;* qu. 14, a. 8: *Scientia autem artificis est causa artificiatorum, eo quod artifex operatur per suum intellectum. Unde oportet, quod forma intellectus sit principium operationis: sicut calor est principium calefactionis.*

[4] Es wird noch betont, daß die *similitudo* auf Gott zurückgeht.

des Hauses im Inneren klar überlegt sein. So gilt für die Dichtung (v. 58f., S. 199): *Opus totum prudens in pectoris arcem / contrahe, sitque prius in pectore quam sit in ore.* Der Ausführung gehen Konzeption und Ordnung im Innern auch hier voran. Die vier Ordnungen, die Thomas von Aquin für das Zustandekommen des Kunstwerks aufstellt (bei Dyroff a. a. O., S. 210f.), sind unter sich nicht gleichartig; 1. und 2. sind vom Geiste des Schaffenden aus gegeben, 3. und 4. beziehen sich lediglich auf den Vollzug der Ausführung und kommen daher hier kaum in Frage; für den Vorgang nach 1. ist die *apprehensio*, nach 2. die *intentio* maßgebend: entweder „der Künstler erfaßt die Form des Hauses zuerst (*primo*) 'absolut' und führt sie dann in die Materie ein", oder „er strebt das Haus als Ganzes zu vollenden und deshalb tut er alles, was er im Hinblick auf die Teile des Hauses operiert" (Dyroff). Das Kunstwerk ist fehlerhaft, wenn die Übereinstimmung mit dem inneren Bilde oder die Hinordnung auf den besonderen vorgenommenen Zweck nicht erreicht wird. Wie sehr Thomas gewöhnt ist, mit Beispielen aus bildender Kunst zu arbeiten, erkennen wir, wenn er als Formen der Kunstdinge, die aus der *conceptio* des Künstlers hervorgehen, Komposition, Ordnung und Figur bezeichnet. Dabei wird bezeichnenderweise die Figur vor der Farbe bevorzugt.

Eine kurze Zusammenfassung wird als wesentliche Ergebnisse festhalten: Das Schöne wie das Kunstwerk weisen auf Gott zurück; das Schöne ist Widerschein des göttlichen Lichts, das Kunstwerk ist auf die *similitudo* im Geiste des Künstlers und diese auf das Urbild im Geiste Gottes hingeordnet. Damit ist eine transzendente Einstellung der Kunst gefordert und begründet. Das Schöne wird durch die Form, diese durch die Proportion konstituiert. Man sieht wohl den subjektiven Reflex des Schönen, aber bestimmend ist allein das objektive unverrückbare Gesetz, nicht der Eindruck. Eine außerseelische Ordnung ist maßgebend. Das Kunstschaffen selbst ist *ars* (τέχνη), ein Ordnen des Verstandes; solches Schaffen aber ist denkbar nur als Gestaltung von etwas Gegebenem. Wir sind durch die Erlebnistheorie für das Verständnis dieser Kunst verdorben. Und das darf jetzt schon gesagt werden, daß dem Mittelalter unmittelbar persönliche Aussprache nicht letzter Wert war. Darum bleibt natürlich das Werk persönliche Schöpfung des Künstlers, geschaffen nach dem inneren Bilde seines Geistes. Aber jede Willkür seiner schöpferischen Bewegung bändigt das objektive Schönheitsgesetz[1].

[1] Bei Augustin verbindet sich in eigentümlicher Weise maßästhetische Auffassung (*proportio* und *numerus*) mit der höheren Bewertung des Gehalts (*sententiae*) vor der äußeren Gestalt (*metra*), des Bildes, das der Künstler im Innern trägt, vor dem fertigen Werk. Er geht soweit, zu sagen, daß *ars* überhaupt nur im Geiste (*in animo*) des Künstlers ist. Und doch vergleicht dann gerade er wie Honorius Augustodunensis und Bonaventura das Weltall mit einem herrlichen Gedicht.

II.
Die theoretischen Äußerungen der Dichter.

Wir ergänzen unsere Kenntnis mittelalterlicher Kunstanschauung durch die theoretischen Aussagen der Dichter, die sich namentlich in den Vor- und Nachreden der Dichtwerke, seltener in selbständiger Stellung finden. Hier ist soweit vorgearbeitet, daß ich mich mit Darstellung des Wesentlichen und gelegentlicher Ergänzung begnügen kann. Dankbar sind vor allem die Ausführungen von Borinski[1], Ehrismann[2] und Viëtor[3] benützt. Die Einleitungen der Epen sind von Ritter[4] und Halpersohn[5], die Schlüsse von Käthe Iwand[6] zusammengestellt und geordnet. Die Anschauung vom 'Dichterrausch' hat R. Meißner verfolgt (a. a. O.).

Es scheint mir zweckmäßig am Beispiel der Einzelaussage zu erläutern. Ich wähle dafür Konrad von Würzburg, dessen Äußerungen im Rahmen des Kunstbegriffs der Minne- und Meistersänger bereits von Burdach[7] und Roethe[8] besprochen sind. Diese Äußerungen gelten als einzigartig in mittelalterlicher Dichtung. Ich glaube zeigen zu können, daß sie doch völlig in mittelalterlicher Anschauung wurzeln, ohne darum ihre spezifische Färbung zu verkennen. Über die Stellung des Dichters und der Dichtung spricht sich Konrad in der Einleitung zum Trojanerkrieg[9] und in einem Spruche[10] aus, über Zweck und Nutzen der Poesie in der Einleitung zum Partonopier[11]. Es ist für Konrad selbstverständlich zu betonen, daß seine Dichtergabe Geschenk Gottes ist. Diese Anschauung teilen Rûmzlant, der Meißner, Sonnenburg (vgl. Burdach a. a. O., S. 31), Damen, Teichner, Mügeln (Roethe a. a. O., S. 189)[12]; in der französischen Dichtung vertritt sie z. B. Chrestien im Erec (v. 47). Sie fügt sich der scholastischen Ansicht. Aber einen doppelten Vorrang (*zwîvalt êre*) hat der Dichter vor

---

[1] Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I (Das Erbe der Alten IX). Leipzig 1914.

[2] G. Ehrismann, Studien über Rudolf von Ems (Sitz.-Ber. Heidelberg 1919, phil. Kl. Abh. 8).

[3] K. Viëtor, Die Kunstanschauung der höfischen Epigonen (PBB. 46 [1922], S. 85ff.). Bei Ehrismann und Viëtor auch weitere Literatur.

[4] Richard Ritter, Die Einleitungen der altdeutschen Epen, Diss. Bonn 1908.

[5] Rubin Halpersohn, Über die Einleitungen im altfranzösischen Kunstepos, Diss. Heidelberg 1911.

[6] Käthe Iwand, Die Schlüsse der mittelhochdeutschen Epen (Germanische Studien, Heft 16), Berlin 1922.

[7] Konrad Burdach, Reinmar und Walther, Leipzig 1880, S. 30ff.

[8] Gustav Roethe, Die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipzig 1887, S. 186ff.

[9] Bibliothek des literarischen Vereins XLIV, S. 2f., v. 68—211.

[10] Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg, hrsg. von Edw. Schroeder, III (Berlin 1926), S. 66.

[11] Hrsg. von Karl Bartsch, Wien 1871, bes. v. 8—67 (S. 3f.).

[12] Vgl. auch I. Schwietering, Die Demutsformel mhd. Dichter 1921 (Abh. d. Ges. d. Wiss. Göttingen NF. XVII, 3) S. 42f.

den übrigen Künstlern voraus: Dichtung ist nicht erlernbar (*nieman gelernen kan red und gedœne singen*) und sie braucht kein Handwerkszeug (*son darf der sanc niht helfe wan der zungen und der brüste*). Voraussetzung des ersten Vorzugs ist der Glaube, daß man zum Dichter geboren sein muß. Und dieser Glaube ist gut mittelalterlich[1], wie für den Dichter (der Ineinssetzung des poetischen mit dem rhetorischen Stil gemäß) auch für den Redner gültig, von Boncompagno im Sinne schöpferischer Originalität betont[2]. Die Notwendigkeit der Ausbildung wird durch ihn aber keineswegs bestritten. Gerade Werke, die aus dem Unterricht hervorgegangen, für den Unterricht bestimmt sind, fordern natürliche Begabung. 'Matthaeus von Vendôme' sagt (bei Faral, a. a. O., S. 188): *Quamvis enim natura fundat ingenium, provehit tamen usus, sive exercitium confirmat, perseverantia coronat*[3]. Ähnlich wird im Grunde auch Konrad von Würzburg gedacht haben; denn gerade er, der gelehrte Meister, konnte nicht den Wert der Bildung verkennen, der er in den Augen seiner Zeitgenossen einen großen Teil seines Erfolges verdankte[4]. Und Boncompagno, der so maßlos seine Originalität und Unabhängigkeit von aller Überlieferung verkündet, waltete doch des Amtes, in mündlichem Vortrag und immer neuer Form des schriftlichen Worts Schülern die *ars dictandi* beizubringen. Der zweite Vorrang der Poesie, der auf die Entbehrlichkeit irgendwelchen Handwerkszeugs sich gründet, versteht sich von selbst. Konrad dient er, Recht und Bedeutung der Dichtung herauszustreichen in einer Zeit, die sich von der Dichtung abzuwenden droht. Aber gerade die Partie aus der Vorrede zum Trojanerkrieg, die für den Dichter nur *sinn* und *munt* verlangt und ihn dadurch von den übrigen Künsten absondern will, ordnet die Poesie dem weitgespannten schola-

[1] Für die französische Literatur des 15. Jahrhunderts vgl. Ernst Langlois, De artibus rhetoricae rhythmicae, Thèse, Paris 1890, S. 106f. An der besprochenen Stelle blitzt Erinnerung an die Äußerung Ciceros auf (pro Archia poeta 18; vgl. Meißner a. a. O. S. 29 f.), die in der Renaissance eine Rolle spielt (Meißner a. a. O. S. 36): *Atque sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina et arte constare, poëtam natura ipsa valere* et *mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari. Qua re suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atquo munere commendati nobis esse videantur.*

[2] Vgl. Sutter, Boncompagno, 1894, S. 64 (aus dem Tractatus virtutum): *Ait enim Buchimenon in primo libro petitionum: Dimisit deus deam gratiarum inter mortales et hec eloquentie genus a sola natura procedere facit. Item in eodem libro: hoc est donum dei et secretum secretorum altissimum, in quo consuetudo non prodest, exercitium evanescit, quia est fatale munus divinitus collatum.*

[3] Konrad de Mure verlangt in seiner *Summa de arte prosandi* vom Dictator *ingenium, studium* und *exercitium* (bei Rockinger a. a. O. S. 419). Hugo von St. Victor sagt in der Eruditio didascalica (M. 176, Sp. 770), l. I, cap. 7: *Tria sunt necessaria studentibus: Natura, exercitium, disciplina.*

[4] Dem Sinne nach verschieden ist von Konrads Äußerung das *quando amor mi spira* (Purg. 24, 52) Dantes, der doch auch die übliche Definition des Schönen bringt (*Convivio* l. IV cap. 25, 12), die man später schroff ablehnt (Borinski a. a. O. S. 225 f.).

stischen Begriff der Kunst (*ars*) unter. Die Gegenüberstellung der handwerklichen Künste, die an sinnliches Material zur Gestaltung gebunden sind, nennt Bogenschützen, Schneider, Schuhmacher, Holzfäller, Turnierritter, Spielmann. Die Dichtung ist also *ars* wie die übrigen Künste, nur nimmt sie unter ihnen eine bevorzugte Stellung ein. Danach ist es nicht mehr verblüffend, wenn Frauenlob sein Dichten mit der Tätigkeit eines *werkelman* vergleicht[1]; und gerade Frauenlob, diese ungemein fesselnde Übergangsgestalt, ist es doch, der sonst seine Originalität betont, sein Dichten über Reimar, Wolfram, Walther stellt, stolz verkündet (MSH. II, 344a): *ûz kezzels grunde gât mîn kunst.* Für das Lied der Colmarer Handschrift (hrsg. von Bartsch 1862, Bibl. d. litt. Ver. LXVIII no. XXXVIII S. 306f.), das im vergessenen Tone Frauenlobs Gott als Künstler preist, vermute ich mit Burdach (R. u. W., S. 32) Frauenlobs Verfasserschaft. Dann wäre von ihm auch der scholastische Vergleich zwischen der Tätigkeit Gottes und des Künstlers (s. o. S. 189) ausgesprochen, *ars* also wieder im weiten Sinne gebraucht. Für uns aber ergibt sich die Auffassung der Dichtung als *ars*, τέχνη, die Frauenlob mit dem von ihm so verehrten Meister Konrad von Würzburg teilt. Und wir werden festzustellen haben, daß dazu ausgezeichnet jene scholastische Theorie stimmt, die das Wesen der Form in Proportion setzt. In beidem gibt sich eine gemeinsame geistige Haltung kund.

Kunst aber haben wir auch noch in einem engeren Sinne zu verstehen, als Inbegriff der sieben freien Künste (vgl. Roethe, a. a. O. S. 187f.). Am deutlichsten spricht das aus ein fünfstrophiges Lied, das in der Weimarer Handschrift unter Regenbogens langem Tone steht (MSH. III, 468 k—m) und mit drei Strophen sich berührt, die in der Manesseschen Handschrift unter Regenbogen überliefert werden (MSH. II, 309): *sanc ist ein hort, der êren krôn, gekrœnet mit den siben tohtern vrîen, mit den man alliu dinc bekrœnet.* Vom Dichter aber heißt es: *die siben künste muoz er haben:* keine einzige von ihnen bleibt ihm erspart. Ja, wer die sieben Künste beherrscht (MSH. II, 309b), *der darf ze dirre welte hôher sælden gern niht mêre.* Neu ist hier weniger der Gedanke, daß zur Dichtung Beherrschung der sieben Künste notwendig ist, als die völlige Gleichsetzung von Poesie und Wissenschaft[2].

[1] MSH. III, 125f.: *Jâ tuon ich als ein werkelman, der sîne winkelmâz / âne underlâz / ze sînen werken rihtet . . . ich forme, ich modele, ich mizze.* Ich möchte nicht mit G. Müller, der auf diese Stelle verweist (Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock, Lfg. 1, S. 8) und auf dessen Ausführungen ich im übrigen nachdrücklichst aufmerksam mache, die Äußerung als Beweis für Gebrauchscharakter der Dichtung jener Zeit verwerten. Weil Poesie *ars* ist, kann Frauenlob sich mit der Tätigkeit eines anderen *artifex* vergleichen. Vergleich der Dichtung mit anderen Künsten (Maler, Schmied, Schneider) s. Schwietering a. a. O. S. 55ff.

[2] Die 'Verwissenschaftlichung' der Poesie spiegelt sich in der Definition des 14. Jahrhunderts (Notices et Extraits XXII, 2, S. 418): *nam poesis est scientia que gravem et illustrem orationem claudit in metro.*

Dies und anderwärts die theologische Färbung des Kunstbegriffs (vgl. Roethe, a. a. O. S. 189f.) deutet auf den wichtigen geistigen und gesellschaftlichen Vorgang, der sich in jener Zeit vollzieht: die Kunst bleibt soziologischer Faktor; aber sie dient nicht mehr der Unterhaltung eines höfischen Ritterkreises, der seine eigene Standesethik besaß, sie vermittelt dem aufsteigenden Bürger- und Städtetum das in Theologie und sieben freien Künsten verkörperte Wissen der Zeit. Selbstverständlich mußte sich der Zweck der Poesie damit verschieben. Wir aber haben uns zu hüten, dem neuen gelehrten Kunstbegriff rückwirkende Kraft für das 13. Jahrhundert zuzugestehen[1]. Er interessiert uns hier vielmehr als äußerster Gegensatz zu Konrads stolzem Dichterselbstbewußtsein. *Ingenium* und *studium*, dies im allgemeinen Sinne von Ausbildung genommen, gibt in Wahrheit die mittelalterliche Anschauung wieder.

Die Hinordnung des Dichters und seines Dichtens auf Gott ist aber keineswegs erst Ergebnis der bildungsgeschichtlichen Verschiebung. Früh schon kommt sie in den Vor- und Nachreden der Epen zum Ausdruck und gerade in den weltlichen Epen. Die Anrufung der Musen[2] wird durch die Anrufung Gottes ersetzt, für die Ritter (a. a. O. S. 9ff.) und Halpersohn (a. a. O., S. 45f. und Anm. 20 S. 55) Beispiele gesammelt haben. Am Ende des Werkes wendet sich der Dichter aufs neue mit Wunsch und Bitte an Gott (vgl. Iwand a. a. O., S. 15ff.). Es ist die Betätigung der Anschauung, daß der Dichter seine Gabe Gott verdankt.

Im Trojanerkrieg setzt sich Konrad für die Poesie ein unter Hinweis auf ihre Sonderstellung unter den Künsten, in Partonopier und Meliur unter Betonung ihres Nutzens.

Ich zel iu drîer hande nutz, *daz ander ist, daz hovezuht*
die rede bringet unde sanc. *ir lêre deme herzen birt;*
daz eine ist, daz ir süezer klanc *daz dritte ist, daz diu zunge wirt*
daz ôre fröuwet mit genuht; *gespræche sêre von in zwein.*

Er erläutert dann Punkt 1 und 2 durch Vergleich mit dem Baum, der nach der Blüte Frucht trägt[3]. Die Blüte ist *diu kurzewîle guot*,

[1] Dem widerspricht nicht, daß der Gegensatz zwischen Betonung der natürlichen Begabung und der gelehrten Bildung, wie Schwietering a. a. O. S. 42 hervorhebt, schon älter ist.

[2] Johannes Anglicus zählt acht Arten künstlichen Beginns eines Werkes auf, nennt dann als neunte Art die Anrufung der Musen, die in der Antike in Gebrauch gewesen sei (Romanische Forschungen XIII, S. 905f.). In Dantes Brief an Cangrande (Epistolae ed. Toynbee, Oxford 1920, S. 180) § 18 werden *exordium* der Rhetoren und der Dichter in der Weise unterschieden, daß der Rhetor mit *captatio benevolentie* sich begnügt, während der Dichter darüber hinaus noch der *invocatio* bedarf. Über Dantes Kunstlehre vgl. jetzt Wolfgang Seiferth (Arch. f. Kulturgesch. XVII [1927] S. 194ff.); über die Anrufung der Musen vgl. Meißner a. a. O. S. 30ff.

[3] Derselbe Vergleich im Silvester; vgl. Konrad von Würzburg, Legenden I, hrsg. von Paul Gereke Halle 1925, S. 5, v. 8f.

die Frucht *daz ist der nütze wîse rât und ûz erweltiu bîschaft, diu beide mit ir lêre kraft ze bezzerunge bringent die, die willeclichen merkent hie swaz man in singet oder seit* (v. 62—67). Daß Dichtung unterhalten will, *trûren stœren, swære stunde senfter machen*, wird auch sonst in höfischer Epik ausgesprochen, von Hartmann, Wirnt von Grafenberg, Rudolf von Ems (hier mit ethischem Grundton), dem Pleier[1]. Immer wieder sagen es die Minnesänger, daß sie Unterhalter der Gesellschaft sind[2], daß sie zur Erhöhung der Stimmung eines höfischen Kreises singen, auch wenn keine Freude ihr Herz bewegt. Nicht ihr persönliches Erleben, sondern, was die Hörer wünschen, tragen die Dichter vor. Burdach hat wohl als erster in aller Schärfe herausgearbeitet, daß der mittelalterliche Dichter Glied der Gesellschaft ist[3], und volle Gültigkeit haben seine Worte (S. 29): „Nirgends isoliert sich die Individualität des Dichters, nirgends trennt sie sich von dem Publikum". Der Dichter kann aber natürlich in verschiedener Rolle vor die Hörer treten; Walther gibt sich als Spielmann, *frônebote*, Weiser, Mahner und Lehrer[4]. Und so wird selbst hier im Minnesang, vornehmlich in der Spruchdichtung, der Sänger zum Lehrer. Es gilt das horazische (ars poetica 333) *aut prodesse volunt aut delectare poetae*, das im Mittelalter viel zitiert ist[5].

Lehrer aber ist der Dichter in vielfältiger Bedeutung. Konrad von Würzburg meint es ganz im höfischen Sinne (v. 22f.): *si (sanc unde rede) lêrent hovelîche site und alle tugentlîche tât.* Der Dichter ist Erzieher zu höfischer Bildung und sittlichem Handeln[6]. Das gilt besonders vom höfischen Roman. Der Held des Epos wird als Vorbild gepriesen, seine Tugend zur Nachahmung empfohlen, oder es wird ein warnendes Beispiel aufgestellt. Der Hörer soll sich daran *ein sælic bilde nemen*[7]. Diese ethische Auffassung dichterischen Schaffens stimmt zur Anschauung der Scholastik, die im Einklang mit der Antike[8] das Gute nicht vom Schönen scheidet. Die gesellschaftliche Verpflichtung des Dichters kommt in dem Bewußtsein zum Ausdruck, daß er sein

---

[1] Vgl. Ehrismann a. a. O. S. 103f.; Viëtor a. a. O. S. 98f.; Iwand a. a. O. S. 157.

[2] Vgl. Arnold Schiller, Der Minnesang als Gesellschaftspoesie, Diss. Bonn 1907.

[3] Reinmar und Walther, S. 27ff.

[4] Vgl. Wilmanns-Michels, Walther von der Vogelweide I (Halle 1916), S. 298f.

[5] Z. B. bei Bernhard von Morlais (Satirical poets ed. Wright II, S. 5, wo v. 334 übrigens mit *aut utramque et honesta* beginnt). Konrad von Hirschau sagt im Aesop-Abschnitt seines Dialogus super auctores (hrsg. von Georg Scheps, Progr. [Würzburg 1889], S. 33f.): *propositum poetis est aut prodesse aut delectare.* Daß Konrad die Ars poetica genau kannte, zeigt er bei seiner Besprechung S. 64f.

[6] Halpersohn a. a. O. S. 9ff. und 43.

[7] Ritter, a. a. O., S. 56ff.; Iwand, a. a. O., S. 105ff. Über die Wendung *bilde nemen* in der altdtsch. Predigt vgl. Albert Haß, Das Stereotype in den altdeutschen Predigten, Diss. Greifswald 1903, S. 77.

[8] Vgl. Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893.

Wissen nicht für sich zu behalten, sondern andern mitzuteilen hat[1]. Die sprachliche Formulierung des Gedankens lehnt sich an die Bibel an (Jes. Sirach 20, 32; Matth. 5, 16. 25, 18. 28). Daß wir das Publikum des Dichters zunächst nur in ritterlich-höfischen Kreisen zu suchen haben, offenbart deutlich die Äußerung zu Ende des altfranzösischen Alexanderromans, man solle sein Wissen nur ritterlichem und höfischem Publikum mitteilen[2]. Es setzt sich in dieser Zeit die Anschauung fest, daß das Rittertum, der Adel allein Hörer und Gegenstand der Dichtung ist. Sie sitzt so fest, daß noch der Teichner, der doch in völlig veränderter Umwelt lebt und dichtet, gegen die Anschauung kämpfen muß (Karajan Anm. 201): *ez sî ein altez reht, daz man tiht von keinem kneht, man sül von grôzen herren tihten.* Was der Dichter dem höfischen Kreise vermittelt, ist keine Gelehrsamkeit, eher ein bestimmtes Sich-Gebahren, ritterlich-höfische Lebenshaltung. Wir wissen ja, daß es eine ritterliche Standesethik gab, die sich mit der kirchlichen nicht völlig deckte, die eine Anpassung an die Standesgegebenheiten mit unverkennbar stoischem Einschlag war[3]; und so galt auch für die pädagogische Tätigkeit des Epikers das spezifisch höfische Bildungsideal. Dies Ideal bedeutete vornehmlich eine Form des Verhaltens in Gebärde und Äußerung. Mit der sozialen Umschichtung, die das Bürgertum emporbringt, kommt ein neues Bildungsideal, ein neuer Geschmack. Die Rolle des Dichters ändert sich. Auch jetzt bleibt er in der Gesellschaft stehen als ihr Lehrer, aber er ist jetzt Lehrer in ganz anderem Sinn. Wohl versuchen auch weite Kreise des neugönnerischen Bürgertums den höfischen Idealen nachzuleben, und gerade Konrad von Würzburg und seine Mäzene sind ja Zeugnis dafür, aber die große Breite der Städter bringt ihre eigene, schwerere, hausbackenere Art nicht allein in Rezeption höfischen Kulturguts, höfischer Lebensformen zum Ausdruck, sondern auch in deutlicher Ausprägung eigenen Geschmacks, eigenen Willens. Und dieser neue Wille ist unvergleichlich stärker auf den Inhalt als auf die Form gerichtet. Aus solcher Einstellung ergibt sich ein wesentlich inhaltlich bestimmtes Bildungsideal. Nicht die höfische Lebensform will man vorerst beherrschen lernen, sondern das Wissen der Zeit. Der Bürger will das reiche Wissensgut, das er vorfindet, in sich aufnehmen. Und so sinken ihm jetzt die Inhalte aus Scholastik, Theologie und freien Künsten zu. Die Mittlerstelle hat der Dichter, der nun im engsten Sinne des Wortes Lehrer geworden ist; der den Bürger einführt in die Wissenschaft, ihn an ihren Fragen und Ergebnissen teilnehmen läßt. Die Poesie wird gelehrt, die Wissenschaft verbreitet, und es gilt allgemein Popularisierung. Eins aber scheint mir an diesem Vorgang

[1] Vgl. Ritter, a. a. O., S. 75; Halpersohn, a. a. O., S. 17 u. 48; Ehrismann, a. a. O., S. 4, Anm. 4.

[2] Halpersohn, a. a. O., S. 61, Anm. 36.

[3] Vgl. Ehrismann: ZfdA 49 S. 405 ff. und ebda. Bd. 56 S. 137 ff.

noch besonders wichtig: Das Bürgertum setzt der andringenden klerikalen Bildungswelt fast gar keinen Widerstand entgegen, während das Rittertum auf seiner Höhe sich als selbständige Kulturmacht behauptete. Und so werden die von klerikaler Seite, in Scholastik und Theologie, entwickelten Anschauungen nun auch für das Bürgertum verpflichtend. Die Anpassung an die in lateinischer Literatur herrschenden Bräuche wird vollständiger, pedantischer. Konrad schon, mehr noch der jüngere Titurel, Frauenlob sind Marksteine auf dem Wege. Die Absicht des Dichters zu unterhalten, bei Konrad und Rudolf von Ems noch erwähnt, tritt völlig zurück hinter der didaktischen Tendenz. Und der erzieherische Wille geht nicht auf höfische, sondern auf christliche Tugenden, auf sittlichen Lebenswandel nach christlicher Norm und Forderung. Den dreifachen Zweck der Literatur bestimmt Johannes Anglicus kurz und treffend durch die Formel[1]: *ad pietatem, letitiam, intelligentiam*, wobei wir nur die Worte umstellen möchten. Johannes verlangt übrigens Berücksichtigung dieses Zweckes bei der Stoffauswahl. Johann von Würzburg aber erscheint im Wilhelm von Österreich sogar ethischer Gehalt und didaktische Tendenz beim Dichtwerk wichtiger als die Wahrheit der Erzählung (Dt. T. d. M. III v. 19502ff.). Über das neue Thema, das da anklingt, die Forderung der Wahrheit für das dichterische Kunstwerk, wird sogleich zu reden sein. Zunächst sei das Wesentliche aus unserer bisherigen Betrachtung herausgehoben.

Bestätigt ist die Hinordnung der Dichtung auf Gott. Von ihm geht die Dichtergabe aus, ihm dient sie am Ende wieder. Die Poesie wird wie die übrigen, auch die praktischen anwendenden Künste als *ars* gefaßt, mag sie auch vor ihnen den Vorzug voraushaben, nicht an sinnliches Material gebunden zu sein. Das ist theoretisch vielleicht erst im späteren 13. Jahrhundert in Deutschland erfaßt worden, aber gerade die eigentlich höfische Dichtung ist ja, wie man längst erkannt und aus Urteilen höfischer Dichter geschlossen hat, vornehmlich formale Leistung, und das stimmt ja vortrefflich zu dem feinen Sinn jener Zeit für Form. Dichten aber heißt dann schon darum nicht allein persönlichen Gefühlen Ausdruck verleihen, weil überpersönliche Forderungen zu erfüllen sind. Eine dieser Forderungen liegt in der Objektivität der Form begründet, eine andere in der gesellschaftlichen Funktion der Dichtung. Poesie ist kein selbständiger Bereich, der Dichter kein Künstler, der unbekümmert um andere sich durch poetische Aussprache von seelischer Not und Bedrängnis befreien will. Er denkt beim Dichten immer zunächst an die anderen, für die zu schaffen allein Sinn seines Dichterdaseins ist. Am stärksten ist das wohl in der Epik ausgeprägt, die oft genug für Erwerb der unent-

[1] Romanische Forschungen XIII, S. 929. Für die Auswahl des Stoffes werden (ebda. S. 897) drei Momente geltend gemacht: *vel quia protendit nobis iucundum vel delectabile vel proficuum.*

behrlichen Quelle oder Vorlage ganz auf Gunst und Geschmack ihrer Gönner angewiesen ist[1]. Wo der Dichter selbstbewußt erscheint, ist er stolz auf seine Bedeutung für die Gesellschaft. Und unterhaltend, lehrend und läuternd ist er tätig für sie. Seine Stellung ist dem Wesen nach dieselbe, ob er nun im höfischen Kreise vorträgt und durch die Eleganz formalen Könnens bezaubert oder ob er für städtisches Hörertum Sprüche und Gedichte ausarbeitet, die inhaltlich schwer erfüllt sind von Wissensstoff und Problemen. Immer ist er Lehrer[2]. Weil uns die feste Verwurzelung des Dichters in einer Gesellschaft, wie sie das Rokoko noch kannte, fremd geworden ist, nimmt unser ästhetisches Urteil gern Anstoß an dem Lehrhaften, das zumal in deutscher Dichtung des Mittelalters so stark sich vordrängt. Aber gerade in dem Lehrhaften gibt sich am deutlichsten ihre gesellschaftliche Bedingtheit kund. In den vielen Einschaltungen didaktisch-moralischer Art, die in den Epen sich finden, spricht der Dichter eben kraft seines Amts als Lehrer; und diese Einschaltungen dürfen darum nicht als störend abgetan werden, sie sind ein ganz wesentlicher Bestandteil des Gesamtwerks, lebendige Zeugen des Verbundenseins von Verfasser und Hörer. Man kommt mittelalterlicher Dichtung nicht nahe, wenn man hinter dem Werk persönlichen Erlebnissen nachspürt, und alle, die diesen Weg gehen, sehen sich dann schmerzlich enttäuscht. Man muß vielmehr stets vor dem Werk stehen bleiben und im Geiste sich unter die Zuhörerschar mischen, für die es bestimmt war, aus ihrem Empfinden heraus an das Werk herantreten. Von einem höheren Standort aus sehen wir die soziale Bedingtheit mittelalterlicher Dichtung, wenn wir an die Stufenordnung denken, in der die Welt der Stände sich zu einem geschlossenen Organismus aufbaut. Dichterisch ausgesprochen ist das mit Nachdruck im jüngeren Titurel (hrsg. von Hahn 1842, v. 5220—32) und bei Frauenlob (MSH. III, 145)[3]. Frauenlob betont besonders, daß jeder der drei Stände (Kleriker, Ritter, Bauern) seine eigene Aufgabe besitzt, ein Bezirk für sich ist, in den der andere nicht störend einzugreifen hat. Beide aber weisen gleichmäßig die höchste Stellung dem 'Pfaffen' zu[4]; da alle Stände auf Gott hingeordnet sind, besitzt er als *ordo religiosus* die höchste Würde.

Gegen die hier vertretene Anschauung von der gesellschaftlichen Bedingtheit mittelalterlicher Poesie scheinen Konrads von Würzburg bekannte Äußerungen im Partonopier (104—134) und Trojanerkrieg

---

[1] Über Lob des Gönners und Fürbitte für ihn s. Schwietering a. a. O. S. 19 ff.

[2] Der Meißner sagt (MSH. III, 103b): *Ez vrâgel maniger, waz ich kunne; ich spriche: ich bin ein lêrer aller guoten dinge.*

[3] Vgl. Helmut Kißling, Die Ethik Frauenlobs. Halle 1926 S. 54 ff.

[4] Eine besondere Nüance, die für den Dichter der jüngeren Titurel recht bezeichnet scheint, ist es, wenn hier auf die Priester *die gelêrten wol der buoche mit kunstrîcher witze* folgen (5222).

(176—211) zu sprechen. Die Vorrede zum Partonopier fällt noch am wenigsten aus dem Gewohnten heraus. Konrad geht aus von der damals reichlich oft vorgebrachten Klage, daß alle höfische Poesie nicht mehr Ohr und Beifall findet. Wenn aber auch die Ungebildeten nicht mehr auf sie achten, so soll man trotzdem nicht aufhören zu dichten, sich vielmehr an der Nachtigall ein Beispiel nehmen, die unbekümmert darum, *daz man sîn dâ sô lützel gert* (v. 127), ihren Sang erschallen läßt. Und so will auch er, obwohl *man die kunst sô kûme siht mit willeclichen ougen an* (148f.), eifrig weiter dichten (153ff.): *durch daz ich lange stunde mit herzen und mit munde mir selben kürzen müeze und ich mit worten süeze den hübeschen trûren stoere.* Die letzten Worte zeigen, daß auch Konrad die gesellschaftliche Funktion der Dichtung anerkennt. Allerdings sagt er zugleich, daß er sich selbst mit seinem Dichten unterhalten will. Das klingt zunächst recht individualistisch; aber es klingt auch nur so. In Wirklichkeit spricht der Trotz des höfisch gesinnten Dichters gegen den Unverstand der *tumben*. Weil das Publikum von edler Kunst nichts wissen will, darum soll man sie doch nicht verkommen lassen. Konrad lehnt sich auf gegen den Geschmack der Hörer, ohne sich hier von der gesellschaftlichen Bedingtheit der Poesie überhaupt zu lösen[1]. Und es bereitet ihm offenbar lebhafte Befriedigung und großen Trost, sagen zu können, daß es doch noch Leute gibt, die auf edle Dichtung hören (158ff.). Die Äußerung im Trojanerkrieg ist zweifellos darüber hinaus gesteigert. Die Situation ist dieselbe. Wieder hat Konrad über Mißachtung der 'edlen Sprüche' zu klagen. Wieder lehnt er sich trotzig dagegen auf; er will dichten, auch wenn seine Werke nicht Lohn und Widerhall finden: *ze lône und z'einer hôhen gebe mir selben üebe ich mîne kunst. dur waz verbære ich die vernunst, diu dicke und ofte fröuwet mich? ob nieman lepte mêr denn ich, doch seite ich unde sünge, dur daz mir selben clünge mîn rede und mîner stimme schal.* Es folgt der Vergleich mit der Nachtigall und dann (210f.): *mîn kunst mir selben sol gezemen; wan mir ist sanfte gnuoc dâ mite.* Auch hier darf die Interpretation nicht an dem Zusammenhang vorbeigehen. Konrad hat mit der Frage begonnen: *Waz sol nû sprechen unde sanc?* Er hat dann die besondere Stellung und Bedeutung des Dichters unter den Künsten geschildert, um seinen Anspruch auf Gehör und Lohn zu begründen. Und daran anknüpfend sagt er: wenn ihr mich nicht hören wollt, dann dichte ich eben für mich. Es kommt hier, glaube ich, mehr auf den Trotz an, der gegen die andern sich richtet, als auf den Gedanken, daß er sich selbst genug ist. Immerhin, auch dann spricht sich sein stolzes Dichterselbstbewußtsein in einer überraschend pointierten Form aus. Die gesellschaftliche Gebundenheit mittelalterlicher Dichtung wird dadurch nicht aufgehoben, und gerade Konrad zeigt sich in seinem

[1] Ich kann darum Viëtors Deutung (a. a. O. S. 115) der Stelle im Partonopier nicht folgen.

Schaffen stark durch Willen und Geschmack seiner Gönner bestimmt[1], wie auch die belehrende Absicht seiner Dichtung die Verbindung mit dem Publikum erweist.

Die Frage nach der Wahrheit des dichterischen Kunstwerks ist uns schon zweimal, bei Hugo von St. Victor und Johann von Würzburg begegnet. Dort hatte sie metaphysischen, hier historischen Sinn. Wahrheit war dort in philosophischem Sinne gemeint und gefragt, ob und wieweit Poesie den Menschen zu ihrer Erkenntnis leitet. Hier war an die Frage nach der historischen Wahrheit einer Erzählung gedacht.

Hugo von St. Victor fragt nach dem objektiven Wahrheitsgehalt der Dichtung vom philosophischen Standpunkt aus. Die Antwort fällt naturgemäß negativ aus. Denn was die Poesie an 'Philosophischem' enthält, ist den *artes* entnommen; sie kann bestenfalls den Weg zur Philosophie bereiten. Die Artes vermögen den Leser auch ohne die Dichtung, ihr 'Anhängsel', zu befriedigen, nicht aber die Dichtungen ohne *artes*, *cum nihil in se expetendum habeant, unde lectorem invitent, nisi traductum ab artibus et accomodatum.* Daraus ergibt sich für den Leser, daß er sich vornehmlich den Artes zuzuwenden hat, die ihm die reine, lautere Wahrheit erschließen. *Deinde cetera quaeque, si vacat, legantur, quia aliquando plus delectare solent seriis admixta ludicra, et raritas pretiosum facit bonum. Sic in medio fabulae cursu inventam sententiam avidius aliquando retinemus.* Für den Wahrheitssucher hat die Dichtung nur propädeutischen Wert. Die Sentenzen, die einer Erzählung eingestreut sind und dadurch einprägsamer werden, können ihr auch in seinen Augen wenigstens noch ein geringes Maß von Beachtung verschaffen. Die Einstellung auf den wissenschaftlichen Wahrheitsgehalt poetischer Schöpfung verbindet sich mit Schätzung der didaktischen Richtung. Vater des Gedankens, den Hugo von St. Victor ausspricht, ist Plato; nach ihm verfälschen die Künste die Ideen. Ihm folgt Augustin. Ihn beschäftigt allein Erkenntnis der einen absoluten Wahrheit, und dazu können ihm die Dichter nicht nützen. Die Fiktionstheorie hat aber zumal im Ausgang der Antike auch eine ganz andere Verwendung gefunden. Sie diente zur Rechtfertigung der heidnischen Poesie in christlichen Augen. War sie nur eine angenehme Täuschung, dann blieben ihre mythologischen Geschichten und Gestalten ungefährlich, abgesehen davon, daß sie durch allegorische Deutung, die selbst noch ins Altertum zurückgeht, sogar positiven Sinn für christliche Anschauung gewinnen konnten. Hinzu kam seit der Schutzschrift des Basilius die Rettung der heidnischen Dichtung vom Standpunkt des Erziehers aus. Sie bietet gute Beispiele, nachahmenswerte Muster menschlichen Lebenswandels, und trägt so zur Sittenbildung der Leser bei. Diese erzie-

[1] Über 'Literary Patronage in the Middle Age' schrieb K. J. Holzknecht, Philadelphia 1923 (mir nicht zugänglich); vgl. Anglia, Beiblatt XXXVI, 102ff.

herische Auffassung wurde ebenso wie die Fiktionstheorie im Mittelalter übernommen und auf zeitgenössische Dichtung übertragen. Beide vereint begegnen im Wälschen Gast des Thomasin von Zirclaria (1079—1162)[1]. Höchster Wert ist ihm, wie Hugo von St. Victor die Wahrheit, und darum schätzt er die Dichtungen am höchsten, die ihre *materje an der wârheit* gewinnen. Für den höfischen Roman, die *âventiure* gilt die Fiktionstheorie (1118—20): *die âventiure sint gekleit dicke mit lüge harte schöne; diu lüge ist ir gezierde krône.* Sie stehen darum hinter Schrifttum zurück, das Wahrheit im christlichen Sinn gestaltet, sind aber auch ungefährlich und lassen so gleichmäßig allegorische Deutung und pädagogische Verwertung zu. Ihre Stelle in der Erziehung nehmen sie beim Kinde und literarisch nicht Gebildeten ein. Damit ist hier der höfische Roman wie einst die antik-heidnische Dichtung gerettet. Seine Rettung ist notwendig, weil seine Stoffe nicht aus christlichem Kulturkreis stammen. Wir mußten uns diese Gedanken klar machen, weil sie uns begreifen lassen, warum die didaktische Tendenz gerade beim höfischen Roman so stark betont wird, warum so oft der Gang der Handlung durch Betrachtung und Sentenz unterbrochen wird. Streng kirchliche Gesinnung mißt die Kunst an dem Verhältnis zur einen absoluten Wahrheit oder auch zur Wissenschaft.

Etwas anderes ist es, wenn für die dichterische Wiedergabe von Geschehnissen Wahrheit gefordert wird. Es ist dann gemeint, daß das vom Dichter Gesagte mit völliger Treue Ereignisse aus der Wirklichkeit widergibt. Diese Forderung setzt voraus, daß die Fabel, die dichterische Erzählung, von dem chronistischen, dem historischen Schrifttum im engeren Sinne nicht getrennt ist. Fast die gesamte Erzähldichtung des Mittelalters versichert die Wahrheit des Berichteten, bald in kurzer Beteuerungsformel, bald in ausführlicher Angabe über Quelle oder Gewährsmann[2]. Die kurzen Formeln werden meist als 'volkstümlich' angesehen, ebenso wie die knappen Ermunterungen zur Aufmerksamkeit. Jedenfalls finden sie sich auch im lateinischen Schrifttum[3], z. B. in den Cambridger Liedern (hrsg. von Strecker): *advertite, omnes populi, ridiculum* (nr. 14; *advertite* häufiger Hymnenanfang); *quibus ludus est animo hoc advertant ridiculum* (nr. 35); *in*

[1] An dieser Stelle treten die wichtigsten Eigentümlichkeiten mittelalterlicher Auffassungsweise zusammen: 1. Gradualismus (1095—96, *ein ieglîcher sol tuon daz er kan tuon wol*); 2. Wahrheitsforderung (1143—48); 3. Fiktionstheorie (1118—20); 4. *bezeichenunge* (1124/25): dazu Freidank (Grimm) 12,9; 5. erzieherische Bedeutung (1107—17): Zu der vorher vertretenen Auffassung der bildenden Kunst als 'Bibel des Volkes' (1097—1102) vgl. Borinski a. a. O. S. 83 f. und die S. 84 dort zitierte Äußerung der Synode zu Arras (1025).

[2] Vgl. Ritter, a. a. O., S. 63ff.; Halpersohn, a. a. O., S. 33ff.; Iwand, a. a. O., S. 117ff.

[3] Vgl. Anal. hymn. 45, 73: *Advertite, percipite, perpendite, cunctorum populorum agmina.*

gestis patrum veterum quoddam legi ridiculum (nr. 42). Mit Gewißheit aber ist die ausführlichere Quellenangabe auf antik-lateinischen Brauch zurückzuführen[1]. Hier möchte ich gleich hervorheben, daß die Trojageschichte des angeblichen Phryger Dares[2], die Wilhelm als Vermittler der Quellenangabe erkannt hat, zugleich auch Beispiele für Schönheitsbeschreibung enthält und damit zweifellos auf den höfischen Roman vorbildlich gewirkt hat. Nicht alle Quellenangaben sind erfunden, häufig genug wird genau gesagt, welche Quelle vorlag und wie sie vermittelt wurde. Der Hörer stellt an die Glaubwürdigkeit des Epos dieselben Anforderungen wie an irgend einen geschichtlichen Bericht. Und wir haben bei Beurteilung mittelalterlicher Epik an diese Einstellung des Publikums zu denken, die uns heute fremd ist.

12.

Biblische Stilelemente bei Carlyle.

Von **Carla Weidemann** in **Kiel.**

In dem Kreise der schottischen Puritaner, dem Thomas Carlyle entstammte, lebte in noch weit stärkerem Maße als im übrigen britischen Volke biblischer, insbesondere alttestamentlicher Geist. Gerade in Carlyles Heimat, Dumfriesshire, hatten sich alte puritanische Sekten erhalten; einer von diesen gehörten seine Eltern an. Von seinem Vater, dem Maurer James Carlyle, gibt der Sohn uns ein Bild in den „Reminiscences" (ed. Norton, London 1887), Froude in seiner Carlyle-Biographie[3], an der Hand Carlylescher Aufzeichnungen. Von seinem Schulmeister erwarb James Carlyle „such knowledge as he had, part of it a knowledge of the Bible, which became the guiding principle of his life (Froude I, 6). Bibellektüre hat dem Vater in schweren Jugendzeiten durchgeholfen (Rem. S. 29). Er wird dann „an avowedly religious man" und tritt in die Burgher-Sekte ein. Wie jeder schottische Hausvater leitet er die tägliche Familienandacht, die der Sohn schildert: „what they call taking the book, i. e. taking your Bibles, psalm and chapter always part of the service (Fr. I, 12 f.). Von dem Vater berichtet er: „His voice would thicken and his lips curve while reading the Bible" (Rem. 16). Ebenso tief religiös, aber mehr sich äußernd als der oft verschlossene Vater war die Mutter. Über die Frömmigkeit des Sohnes wacht sie mit angstvoller Sorge, auch als er nicht mehr daheim ist.

Aus ihren Briefen seien einige Stellen hier angeführt, wegen der charakteristischen biblischen Ausdrucksweise sowohl als wegen der Hinweise auf das

---

[1] Vgl. Fr. Wilhelm (BPB. 33 [1908], S. 286ff.).

[2] ed. Ferd. Meister 1873 cap. 12—13; vgl. Borinski a. a. O. S. 93.

[3] J. A. Froude, Thomas Carlyle, 4 Bde., London 1882 und 1884.

Bibelstudium: 10. 6. 1861 (Fr. I, 47f.), mit auffallender Nachahmung des hebräischen Parallelismus: „Oh Tom, mind the golden season of youth, / and remember your Creator in the days of your youth. Seek God while He may be found. / Call upon Him while He is near. We hear that the world by wisdom knew not God. Pray for His presence with you, / and His counsel to guide you. Have you got through the Bible yet? If you have, read it again. I hope you will not weary and may the Lord open your understanding . . .". 3. 1. 1819: „Time is on the wing, / and flies swiftly. Seek God with all your heart, and oh my dear son, cease not to pray for His counsel in all your way. Fear not the world; you will be provided for as He sees meet for you . . . I beg you do not neglect reading a part of your Bible daily, and may the Lord open your eyes to see wondrous things out of his law . . . (Fr. I, 59). Auf einen ähnlichen Brief antwortet der Sohn (29. 3. 1819) daß er leider nicht regelmäßig genug in dem „besten der Bücher" gelesen habe. „However last night I was reading upon my favourite Job . . ." (Fr. I, 62). Noch am 18. 12. 1824 — der Sohn ist im 30. Jahr! — wiederholt sie ihre Ermahnungen. Er selbst erwähnt 1826, daß er jeden „Sabbath" mit seiner jungen Frau 'worship' halte (Fr. I, 384); auch diese spricht von Bibellektüre in einem Briefe (Fr. I, 378).

Wir kennen Carlyles innere Entwicklungsgeschichte, wie sie sich vor allem im „Sartor" spiegelt, wissen, wie er sich von seinem Kinderglauben entfernte, das Studium der Theologie früh aufgab, sich durch Zweifel und Verzweiflung durchkämpfte zum „Ewigen Ja", das für ihn aber weder Hinwendung zum Kirchentum, noch, wie bei seinem Freunde E. Irving, zu einem neuen Sektenwesen bedeutete. Vielmehr hat er kaum je wieder eine Kirche betreten. Daß er aber der Bibel treu blieb, darin brauchen wir keinen Widerspruch hierzu zu sehen; seine innere Stellung wird klar, wenn wir an seine Kleiderphilosophie denken: es war die Heuchelei, — die alten Kleider, die zu Lumpen geworden waren, — die ihm verhaßt war; darum verlangte er, was er „Exodus from Houndsditch" (= das Londoner Judenviertel) im Sinne von „Verlassen des Kirchentums" nannte. Er selbst aber hatte nicht nur eine echt fromme Erziehung genossen; seine Grundgefühle waren auch seiner ganzen Veranlagung nach die sittlich-religiösen. So beschäftigte er sich mit der Bibel auch später nicht nur auf das Drängen der Mutter hin, wie Tagebuchnotizen beweisen:

„The most wonderful words I ever heard of being uttered by man are those in the four evangelists by Jesus of Nazareth. . . On this subject, if I live, I hope to have much to say . . . (Fr. II, 100); direkt hat er das freilich nicht getan. Nach dem Tode des Vaters (1832) ist er es, der an die Mutter schreibt: „Read in the Scriptures, as I would have done. Read, I especially ask, in Matthew's Gospel, that passion . . . If you cannot read it aloud in common, then do each of you take his Bible in private . . . (Fr. II, 260). Dann wieder Tagebuchbetrachtungen: „The prophecies of Isaiah would have made a small article in a review." (Fr. II, 294). „The flight of time is a world-topic. I was much struck and consoled to see it handled quite in my own spirit in the book of Job . . ." (Fr. II, 402). Ebenso in seinen Werken häufig, z. B. Past and Present, S. 250: „Read in thy New Testament. . . . Canst thou read in thy New Testament at all?" Sartor Resartus, S. 119 läßt er Teufelsdröckh sagen: „Canst thou not open thy Hebrew Bible, or even Luther's Version thereof?" usw.

Noch in seinen letzten Lebenstagen beschäftigten ihn Gedanken über die Bibel. Ihren Inhalt faßt er frei auf; sie ist ein menschlich

unvollkommenes Buch. „But: the Bible and Shakespeare remained 'the best books' to him that were ever written." (Fr. IV, 494)[1].

So stark steht Carlyles Ausdrucksweise mit seinem innersten Wesen in Zusammenhang, daß wir erwarten können, die Widerspiegelung seiner Jugendeinflüsse wie seiner tiefen Liebe zur Bibel in seinem Stil zu finden.

Carlyles Stil ist von Anfang an, „bewundert viel und viel gescholten", als ein ungewöhnlicher empfunden worden; Zeugnisse dafür gibt Schmeding[2] in einer Sammlung von Urteilen der Zeitgenossen und einiger späterer.

Ein Hinweis auf biblische Elemente in Carlyles Stil ist in keiner dieser älteren Kritiken zu finden, wohl aber im allgemeinen darauf, daß wir es mit einem Stil der Andeutungen und Anspielungen zu tun haben. Ein übelwollender Kritiker in Blackwood's Magazine, Februar 1859, schreibt: „Strange phrases, epithets, and nicknames occur so frequently, that a concordance, or at least a glossary, seems necessary to render them intelligible"; Saintsbury (A Short History of English Literature, London 1898) spricht von dem „Mosaik aus seiner ungeheuren Lektüre", Mints, Manuel of English Literature, Edinb. & Lond. 1881) von seiner Anwendung alter Ausdrücke auf neue Situationen, von anspielenden Namen; ähnlich der von Schmeding nicht zitierte E. Barthélémy (Th. C. Paris 1899) in seinem Kapitel über Carlyles Stil. Eingehender schon beurteilt Macmechan in seiner Sartor Resartus-Ausgabe (Bost. & Lond. 1900) die Stilfrage. Ihm ist es hauptsächlich um die Widerlegung der Behauptung, Carlyles Stil rühre von den Deutschen, insbesondere von Jean Paul, her, zu tun. Er weist darauf hin, wie in Carlyles „Early Letters" (ed. Norton, Lond. 1886) ganz andere Stileinflüsse wirksam sind, und nennt dabei auch die Bibel. Eine eindringende Stiluntersuchung findet sich in der Arbeit von W. Leopold: „Die religiöse Wurzel von Carlyles literarischer Wirksamkeit[3]." Hier wird ebenfalls mit der Legende von der Übernahme des Stils Jean Pauls durch Carlyle aufgeräumt und auf biblische Stilelemente hingewiesen, mit Beispielen aus dem Aufsatz „State of German Literature", auf den diese Untersuchung sich im wesentlichen beschränkt. — Wir erinnern uns auch an Froudes Be-

[1] Auf eine Ähnlichkeit von Carlyles innerer Stellung zur Bibel mit der Goethes weist hin Flügel (Th. Carlyles religiöse und sittliche Weltanschauung, Leipzig 1887). Doch war ohne Zweifel der Puritaner Carlyle mit der Bibel weit enger verknüpft als Goethe.

[2] Über Wortbildung bei Carlyle, Halle 1900. Dieser kritisiert die ältere Arbeit von Krummacher, „Notizen über den Sprachgebrauch Carlyles" (Engl. Studien VI, 352ff.), der in Abschn. III, „Stilistisches" unter „Citate und Anspielungen" auch eine Reihe solcher aus der Bibel anführt, doch zufällig herausgegriffen, „losgelöst von allem Zusammenhang" und ohne Prinzip der Anordnung.

[3] Stud. z. engl. Philol. Bd. 62, Halle 1922. Nach Abschluß der vorliegenden, bereits 1915 beendeten Untersuchung zu meiner Kenntnis gelangt.

richt (III, 40) über Carlyles eigene Äußerung, sein Stil stamme aus dem alten Farmhause in Annandale; denn wenn die Eltern stilistische Vorbilder für ihn waren, ist klar, daß die Bibelsprache eine Rolle in seinem Stil spielen mußte.

Ich habe den Stil Carlyles auf die biblischen Bestandteile untersucht in folgenden Werken: „Sartor Resartus" (SR), „The French Revolution", Vol. I—III (FR I, II, III), „On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History" (HW), „Past and Present" (PP), „Latter day Pamphlets" (LD); von den Essays: „Signs of the Times" (ST), „On History" (OH), „Characteristics" (Cc), „Chartism" (Cm), „The Nigger Question" (NQ), „Goethe" (G), „Latter Stage of the Franco-German War" (FG)[1].

Die literarhistorischen Arbeiten der Jugendzeit sind nicht einbezogen, da Carlyles charakteristischer Stil in ihnen noch nicht voll entwickelt ist; „Oliver Cromwell's Letters and Speeches" enthalten wenig Eigenes von Carlyle; „Friedrich der Große" schied nur seines Umfangs wegen aus[2].

Aus der überreichen Fülle von Belegen können meist nur einzelne Beispiele angeführt werden. Wie stark Carlyles Sprache mit Bibelelementen durchsetzt ist, davon mögen die gegebenenorts beigefügten Zahlen einen Begriff geben. Bei diesen ist noch zu berücksichtigen, daß sie sich nur auf die verschiedenen Bibelstellen beziehen, die Belege sich aber durch häufige Wiederholung bei Carlyle vervielfachen.

I. Wortwahl. Substantiva, in dem bestimmten Sinn der biblischen Ausdrucksweise von C. gebraucht, z. B.: Wo rather to those that make the Holy an *Abomination* FR I 51 u. ö. — A(ltes) T(estament); Luther „Greuel". You have not work otherwise, you have *eye-service* PP 177 u. ö. — Eph. 6,6. If we walk according to *the Law*, the Law-Maker will befriend us PP 22, außerordentlich häufig bei C., auch im puritanischen Sinn auf die ganze Bibel bezogen (vgl. oben S. 203 den Brief der Mutter); andere ähnliche Beispiele. Für einen „Profan"-Schriftsteller überaus oft Worte wie God, Maker, Almighty, Heaven, Gospel (z. B. of Dilettantism, of Freedom, of Despair etc.), Word, Devil, Satan, Hell. 5 hebräische Bezeichnungen: Belial, Beelzebub = Teufel, Tophet, Gehenna = Hölle und Mammon (Matth. 6,24) kehren immer wieder, besonders in FR und PP, letzteres mit Ableitungen und Zusammensetzungen; doch sind diese Carlyle vielleicht aus Milton (den er auch sonst zitiert), in dessen „Paradise lost" sie sämtlich vorkommen, geläufiger als unmittelbar aus der Bibel.

Die Adverbia *thereon*, *therein*, *thereof*, *therefrom*, *wherewith*, *wherein*, veraltet, in der Bibel gebräuchlich, ebenso bei C. z. B. Work, and *therein* have well-being PP 172. (Oder in diesem Fall vielleicht Einfluß des Deutschen?). Verben: . . . so there has *gone forth* Decree FR III 11; meditate . . on man's nobleness and

[1] Carlyles Werke sind nach der „Shilling Edition" in 37 Bänden, London, Chapman & Hall, zitiert.

[2] Eine Arbeit, die sich mit der Einwirkung der Bibelsprache auf moderne Autoren beschäftigt, verfaßte Stoffel, Scriptural Phrases and Allusions (Studies in English written and spoken S. 125ff., Zütphen 1894), der zwar Carlyle nicht berücksichtigt hat, aber über den in England sprichwörtlichen Gebrauch mancher Bibelstellen Auskunft gibt.

celebrate and *show forth* („verkündige", z. B. Ps. 71,15) the same PP 49; shatter and *smite* them silent FR I 74; *walk* („wandle") not thou with them PP 123 usw.

Wortverbindungen: Subst. mit abhängigem Genetiv, z. B. the *beginning of all wisdom* is to look fixedly on clothes . . SR 45 — Ps. 111, 10. Entsprechend *law of truth, abomination of desolation* („Greuel der Verwüstung"), *signs of the times, bread of affliction and water of affliction, the wrath (grace) of God, horror of great darkness, princes of this world, refuges of lies, the heat of the day, usw.* Subst. und attrib. Adj.: the faithfulest of us are *unprofitable servants* PP 174 u. ö. — Luk. 17, 10. Entspr. *the great Deep, their own lusts, his inner man, the Great Day, unclean things, a new creature, the one thing needful.* Subst. und präpos. Ausdruck: Injustice being properly the one *evil under the sun* Cm 136 — Pred. 6, 1 u. ö. *dweller in Mesopotamia, dayspring from on high,* (Henry II.) *in all his glory.* 2 Subst. durch „and" verbunden; z. B. *flesh-and-blood, a sign and wonder, principalities and powers, the Devil and his Angels, King and Priest.*

II. Redewendungen ohne inhaltliche Beziehung auf die Bibel. a) schon in der Bibel formelhaft: Anrede: *brother, (my) brethren, my son, ye fools*; imperativische Wendungen: *behold* (unzähligemal bei C.!) *arise, go to*; *let there be* (workhouses) Cm 119 u. ö. (Formel der Schöpfungsgeschichte); *woe to him that . .* (Propheten); *may the Lord have mercy upon us* (Psalmen); *Glory to God*; *to your tents, o Israel* FR II, 242 u. ö. — 2. Sam 20, 1 u. ö. Andere Formeln: *it is written; thou shalt (not)* (Form des mosaischen Gebots); *so likewise is it . . .* (Einleitung von Gleichnissen); *blessed is he who . . .* (Psalmen und Seligpreisungen); *how long, o Lord?* (Psalmen, Proph.) *Eyes has he, but he sees not* (Matth.13 ö.) . . . struggling for that which *profiteth not* (Jerem. ö.); *whoso has ears let him hear* (Matth. 11 ö.); a certain *remnant must survive* (Jes. Jer., Hesek.). b) bei C. durch die Wiederholung formelhaft wirkend, z. B. *her place knows her no more* Ps. 103, 16 — FR I, 20 u. ö.; *die as fools die* Pred. 2, 16 — FR II, 98 u. ö.; *doing what he likes with his own* Matth. 20, 15 — PP 5 u. ö. (7 weitere Beispiele). c) biblische Ausdrucksweise ohne Formelhaftigkeit, z. B. *faint not in heart* 5. Mos. 20, 3 — FR III 51, *eat thou and be filled* 5. Mos. 26, 12 — SR 127; *his hour not being yet come* FR III 13 — Joh. 2, 4 (14 weitere Beispiele).

III. Zitate und Anspielungen von inhaltlicher Beziehung auf die Bibel sind bei C. zahlreich, indem er, der Gepflogenheit der Predigt entsprechend, ein Bibelwort auf den jeweiligen Fall anwendet. Von der genauen Zitatform bis zur entfernten Anspielung finden wir alle Schattierungen. Im ganzen fand ich ca. 50 solche „Sprüche", bei C. durch Wiederholung noch viel mehr Stellen. Meist entspricht der Sinn dem der Bibel, z. B. *Whatsoever thy hand findeth to do, do it with thy whole might* SR 136 u. ö. — Pred. 9, 10; zuweilen ist er aber auch mehr oder minder verschoben, z. B. say to the Providence . . . *Hitherto shalt thou come, but no farther* Lc. 33 — Hiob 38, 11 dem Meer geboten. Umkehrung des Sinnes (und der Form): *Though he slay me, yet will I not trust in him* PP 128 — Hiob 13, 15. Mit verschiedenem Sinn an verschiedenen Stellen bei C., z. B. *sufficient for the day is the evil thereof* PP 51 — Matth. 6, 34, im ganzen 7 mal, bald ernst, bald ironisch gebraucht (bezieht sich auch auf einen ganzen Bibelabschnitt, wenn auch oft nur ein Wort daraus zitiert wird), z. B. Oliver Cromwell has to appear before the Most High Judge . . . The word is, *Come thou brave and faithful*, the word is, *Depart thou quack and accursed* PP 193 — Matth. 25, 31ff., das Gleichnis vom jüngsten Gericht (11 ähnliche Beispiele). Auch hierbei Sinnverschiebung, z. B. Umkehrung: A Physical-Force-Chartist, *unblessed and no blessing* PP 229 — 1. Mos. 12, 2 Gottes Verheißungen an Abraham.

IV. Hiermit berührt es sich, wenn C. erläuternde Beispiele aus der Bibel wählt: From the time of *Cain's slaying Abel* by swift head-breakage, to this time of killing your men in Chancery by inches . . . PP 114 (23 verschiedene Beispiele). Die Erwähnung der zu dem Götzen Thammuz betenden Frauen PP 198 — Hes. 8, 13, 14 ist vielleicht wieder durch Milton (Parad. Lost I 446, 452)

veranlaßt. Auch die Bibel als Ganzes dient als Beispiel: from the Daily newspaper to the sacred *Hebrew book* HW 152.

V. Bilder und Vergleiche. Von dem ungeheuren Bilderreichtum der Carlyleschen Sprache stammt ein beträchtlicher Teil aus der Bibel. Ich gebe zunächst Beispiele solcher Bilder und Vergleiche, die C. aus der Bibel übernommen hat; ich fand über 50 übernommene Bilder, 20 Vergleiche, fast alle mehrfach bei C. wiederkehrend. Bilder: I will show you a nation travelling with one assent on *the broad way* PP 123 — Matth. 7, 13. *Work while it is called to-day, for the night cometh, wherein no man can work* SR 136 u. ö. — Joh. 9, 4. Der Sinn ist erweitert: Neither will Virtue work except in secrecy: *Let not thy left hand know what thy right hand doeth!* SR 151 — Matth. 6, 3 (nur vom Almosengeben). Häufig Veränderung der Beziehung, z. B. Ye ungrateful! and did you not grow *under the shadow of our wings*? läßt C. die Aristokraten zu den Industriellen sagen PP 48 — Ps. 17, 8 (von Gott). Manchmal werden biblische Metaphern weitergesponnen, z. B. *When the blind lead the blind, both shall fall into the ditch:* wherefore, in such circumstances, may it not sometimes be safer, if both leader and led simply — sit still? SR 76 — Matth. 15, 14. Vergleiche: *The Heavens and the Earth shall fade away like a Vesture*, which indeed they are: The Time-Vesture of the Eternal SR 50 — Ps. 102, 26. Veränderte Beziehung: Hast thou looked on the *Potter's wheel* . . . Even such a Potter were Destiny — PP 161, ausgesponnen bis zum Schluß des Absatzes, dasselbe Gleichnis mit erneut abweichender Beziehung FR I, 214 — Jer. 18, 3 (von Gott und Mensch).

Noch weit größer ist die Zahl der Bilder und Vergleiche, die C. selber schafft, indem er aus dem eigentlichen Sinn der Bibel ins Figürliche überträgt. Bilder (ca. 90 Beispiele): *In the centre of the world-whirlwind*, verily now as in the oldest days, *dwells and speaks a God* PP 7 (8 mal wiederholt) — Hiob 38, 1 the Lord answered Job out of the whirlwind[1]. Auch hier sind die Bilder oft ausgesponnen, z. B. a thinking eye discerns . . . *a handwriting as of Mene, Mene.* Men and Brethren, on your Sliding — scale you seem sliding — you little know whither! PP 154 u. ö. — Daniel 5, 25. Zu einer Gruppe zusammen fassen lassen sich eine große Anzahl (ungefähr die Hälfte!) von Bildern einer besonderen Art, für die C. eine deutliche Vorliebe hat: es handelt sich um die Verwendung von Eigennamen in übertragener Bedeutung[2]. Substantivischer Gebrauch: z. B. Descend, O mothers, descend, *ye Judiths*, to food and revenge! FR I, 219 (auf 3 Seiten 5 mal wiederholt); the *Gibeonites* of the world SR 147: other *Pauls* and Senecas SR 180; the *Moloch* of Iniquity — the *Michael* of Justice SR 200; the *Samsons* of this poor *Delilah* world PP 248 usw. Im letzten Beispiel Bildung eines Kompositums bzw. adjektivischer Gebrauch; vgl. noch z. B. *Sinai* Thunder, *Ezechiel* visions, *Jezebel* headtire, *Iscariot* Egalité, *Messiah* Thom of Canterbury, *Belshazzar* fire-letters. (To *outherod Herod* FR III 4 stammt aus Shakespeare, Hamlet III 2, 15). — Vergleiche (ebenfalls ca. 90 Beispiele): Society sails through the Infinitude on Cloth, as on a Faust's Mantle, or rather like *the Sheet of clean and unclean beasts in the Apostle's Dream* SR 34 — Apgesch. 10, 11. Our wild seer *like a Baptist living on locusts and wild honey* SR 20 — Mark. 1, 6. Die ganze Bibel ist in den Vergleich gezogen in der berühmten Stelle: Great Men are *the inspired texts* . . . usw. SR 122. Ähnlich noch 9 mal, mehrmals breit ausgeführt. In einigen Fällen bleibt der Vergleich unausgesprochen, ist aber aus der biblischen Wendung zu entnehmen, z. B. Thus they . . . girt in their tricolor sashes; municipal notepaper *in the one hand*, fire-arms *in the other* FR III 6: Vergleich der Revolutionäre mit den Juden beim Wiederaufbau Jerusalems Nehem. 4, 17. Öfter Ausspinnen

[1] Nicht wie Krummacher meint, 1. Kön. 19, 11; dort heißt es ja gerade: the Lord was *not* in the wind.

[2] Vgl. Reinius, On Transferred Appellations of Human beings, Göteborg 1903, der auch Bibelbeispiele, aber keine aus Carlyle gibt.

zu längeren Gleichnissen, z. B. PP 126 wird die Frage an Kain: *Where is thy brother Abel?* und seine Antwort: *Am I my brother's keeper?* sozial gewendet; PP 12 wird der Pilatus-Frage: *What is Truth?* die Frage: What is Justice? an die Seite gestellt. Am längsten verweilt C. bei dem Gleichnis über „Temptations in the Wilderness" SR 126ff.[1], wo er mehrere Seiten hindurch Teufelsdröckhs „Selbsttötungsepisode" der Versuchung Jesu in der Wüste parallel stellt. — Beißende Satire in dem Vergleich der Schweine der Gergasener (Mark. 5, 1—13) mit der heutigen Narrheit N Q 91.

VI. Umschreibungen. Aus der Bibel übernommen, z. B.: *they that dwell in houses of clay* FR II, 83 = die Sterblichen, Hiob 4, 19; *from Dan to Beersheba* FR II, 91 u. ö. — Richt. 20, 1 u. ö. = durch das ganze Land; *he that made him* FR III, 144 — A. J. = Gott, usw.; ferner für „Mensch": *Son of Adam, Son of Man, children of men.* (Auffallend *Son of Eve* G 220; gebräuchlich sonst daughter of Eve). Für den Teufel: *Prince of the Power of the Air* FR II, 97 — Eph. 2, 2; the *Old Serpent* LP 56 u. ö. — Off. 20, 2; As for *Falsehood* . . what can it . . do . . but . . return to *the Father of* it FR I, 186 — Joh. 8, 44. Angelehnt an den biblischen Gebrauch: *seed of Adam;* für den Teufel *Prince of Darkness, Father of Quacks, Time-Prince* SR 83 — vgl. 2. Kor. 4, 4 ὁ θεὸς τοῦ αἰῶνος τούτου (engl. Bibel und Luther übersetzen world, Welt). Pars pro toto: *feet of the pitiful women* FR III, 10, kombiniert die beiden Stellen Jes. 52, 7 und Klag. Jerem. 4, 10.

VII. Allgemeinerer Anklang an die Bibel. Bei gewissen Partien Carlyles hat man die Empfindung: hier klingt es biblisch —, ohne daß sich eine bestimmte Bibelstelle mit Sicherheit als Vorbild finden ließe. Versucht man, sich Rechenschaft davon zu geben, worauf dieser Eindruck beruht, so wird man verschiedene, oft zusammenwirkende Ursachen finden.

1. Wahrscheinlich schwebt doch eine bestimmte Stelle vor, z. B.: It is the *Madness* that dwells *in the hearts* of men FR III, 211 — Pred. 9, 3. *Nakedness, hunger distress . . . death* itself have been cheerfully suffered Cm 133 — ähnliche Aufzählung Röm. 8, 35, usw.

2. Wortwahl und Redewendung wirken zusammen, z. B. *Wo* rather to those that make *the Holy* an *abomination* FR I, 51 (6 ähnliche Beispiele).

3. Hierher sind auch einige grammatische Archaismen zu rechnen, die, mit denen der Bibel übereinstimmend, dazu beitragen, dem Stil Bibelfärbung zu verleihen und wahrscheinlich auch Carlyles Bibelgewohnheit zu verdanken sind; z. B. brethren statt brothers, besonders häufig PP; Nominativ ye statt you (PP, FR); Gebrauch von thou und den entsprechenden Verbformen; (3. sg —(e)th dagegen nur in Bibelzitaten); unto statt to. Syntax: Nominativ des Pronomens beim Imperativ, z. B. *walk* not *thou* with them PP 123; *work thou* in welldoing SR 126 u. ö.; Personalpronomen statt des Reflexivums: they swore oaths among *them* HW 55; Genetiv des Personalpronomens statt des Possessivums: cant shall be known to you by the sound *of it* PP 23; Frage und Verneinung ohne umschreibendes to do: Whence *comes it?* whither *goes it?* Cm 110 u. ö.; He *sees not, hears not,* and Moses and all the Prophets address him in vain PP 243 (sehr häufig).

4. Wichtiger ist, daß sich für die Nachahmung des hebräischen Parallelismus viele Beispiele bei Carlyle finden[2]: a man who had said to Cant, Begone; / and to Dilettan'ism, Here thou canst not be SR 203. Mit biblischer Wortwahl, z. B.: *walk* not thou with them; / fly from them as for thy life PP 123; *wail of women* and men, / the *voice of weeping* and *desolation,* / the *city weeping* for its slain who awaken not FR II, 82 und viele ähnliche Beispiele. Oder ein

[1] Vgl. B. Fehr, Der deutsche Idealismus in Carlyles Sartor Resartus, GRM. V, Heft 2, S. 81ff.

[2] Vgl. auch Leopold a. a. O. über Carlyles allgemeine Neigung zur „Abwandlung".

zweites paralleles Glied wird an eine Bibelstelle angeschlossen: *Though he slay me, yet will I not trust in him.* / Though he conquer nations, . . . yet will I know that he is an Inanity PP 128. Responsion (in der hebräischen Poesie häufig): Why does the storm-bell of Saint-Roche speak out . . ., why do the citizens shut their shops? / It is Sections defiling, it is fear of effervescence FR II, 232, ähnl. Cm 159.

5. Einmal scheint Carlyle einen ganzen Abschnitt hindurch einen Bibelabschnitt zu variieren, indem er einen Hymnus auf den Glauben, ähnlich dem auf die Liebe 1. Cor. 13, singt; daß dies Kapitel vorschwebt, geht auch daraus hervor, daß er mit der Wendung: *It is by Faith that man removes mountains* (1. Cor. 13, 2) beginnt. Der Absatz schließt: Faith strengthens, enligthens us, for all endeavours and endurances; with Faith we can do all, and dare all, and life itself has a thousand times been joyfully given away C. 25.

Da eine mehr oder minder unmittelbare Aufeinanderfolge der biblischen Bestandteile am stärksten dem ganzen Stil Bibelfärbung verleiht, so sei hier noch auf einzelne Stellen, wo Bibelelemente sich häufen, hingewiesen: FR I, 186, von: From of old . . bis: the wrath of men is made to praise him; PP 173; von: where thou findest Ignorance . . . bis: the Night cometh, wherein no man can work; FR I, 12 von: O ye poor naked wretches . . . bis: which all the nations shall drink. Andere ähnliche Stellen: FR I, 43, 51 FR III, 172f., 174, 268; PP 169, 198, 248f., SR 112f., 126ff.; LD 163, 285.

Der Verteilung der auf eine bestimmte Bibelstelle bezüglichen Zitate, Anspielungen usw. auf die verschiedenen Teile und Bücher der Bibel wird keine allzu große Bedeutung beizumessen sein; immerhin ist es bemerkenswert, daß von den über 500 verschiedenen Bibelstellen mehr als die Hälfte dem Alten Testament entstammen, was man bei einem modernen christlichen Schriftsteller zunächst nicht erwarten würde; diese Vertrautheit mit dem „Hebrew Book" — so nennt Carlyle sogar bezeichnenderweise die ganze Bibel! — erklärt sich wieder aus der schottisch-puritanischen Erziehung. Innerhalb des Alten Testaments sind am stärksten vertreten: die beiden ersten Bücher Mose, das Buch Hiob — ausgesprochenermaßen Carlyles Liebling, die Psalmen — in Schottland bei jedem Gottesdienst gesungen — und die sog. „großen" Propheten, — besonders Jesaias, denen Carlyles Geist sich verwandt fühlte. Im Neuen Testament ist auffallend die Bevorzugung des Matthäus-Evangeliums mit 72 Zitaten (man erinnere sich seiner Aufforderung an die Mutter, besonders im Matthäus zu lesen), sodann der Offenbarung Johannis, des prophetischen Buches.

Wichtiger ist es, nach Gesichtspunkten zu suchen für die ungleichmäßige Verteilung der biblischen Stilelemente auf die Werke Carlyles als ganze wie auf die einzelnen Partien innerhalb derselben; alle Wiederholungen müssen dabei natürlich mitgerechnet werden. Die untersuchten Werke (von den ganz kurzen Essays abgesehen) stufen sich in bezug auf die Dichte der Bibelkunde von oben nach unten wie folgt ab: „Characteristics", „Past and Present", „Latter day Pamphlets", „Signs of the Times", „French Revolution", „Sartor Resartus", „Hero Worship"; letzteres bleibt auffallend zurück, indem

es nur durchschnittlich auf jeder dritten Seite eine Bibelanspielung aufweist, während bei der erstgenannten mehr als eine auf jede Seite kommt. — Diese Verteilung beruht nicht auf bloßem Zufall, sie steht in Zusammenhang mit Carlyles Auffassung von seiner jeweiligen Aufgabe. Es gilt für seine sozialpolitischen Schriften wie für die „französische Revolution", was Froude (III, 12) ausführt: „To the Scotch people and to the Puritan part of the English, the Jewish history contained a faithful account of the dealings of God with man in all countries and in all ages. To this simple creed Carlyle adhered as the central principle of all his thought. The Jewish history was the symbol of all history." Von dem hier gekennzeichneten Standpunkt aus betrachtet Carlyle sowohl die Gegenwart seines englischen Volkes wie die Zeit der französischen Revolution; so wurde er nicht eigentlich Politiker noch Historiker, sondern Prediger und Prophet, ermahnend, strafend, weissagend. „Es kommt wie eine prophetische Sendung über ihn und legt ihm eine neue Sprache in den Mund[1], — eine neue Sprache, in der er oft genug, wie wir gesehen haben, seine „altmodischen" Grundvorstellungen in das alte Gewand der biblischen Ausdrucksweise kleidet. „When a Nation is unhappy, the old Prophet was right and not wrong in saying to it: Ye have forgotten God!" PP 24.

Im „Sartor Resartus" liegen die Dinge insofern etwas anders, als hier die Fiktion der Herausgabe eines deutschen Werkes doch eine bewußte Deutschtümelei hervorruft; da freilich, wo Carlyle im Gewande der Biographie Teufelsdröckhs seine eigene Entwicklungsgeschichte gibt, verliert sich die Gezwungenheit, — und damit ist auch eine Zunahme der biblischen Stilelemente zu konstatieren!

Wie aber erklärt es sich, daß die Vorlesungen über „Hero Worship" so weit zurückbleiben? Man sollte geneigt sein anzunehmen, daß gerade in der gesprochenen Rede der Prediger stärker als sonst zum Worte gekommen wäre! — Was Froude uns über Carlyles Verhalten vor und während der Vorlesungen berichtet, kann hier Aufschluß geben. Carlyle, nicht gewohnt, öffentlich zu reden, hatte vor seinen Vorlesungszyklen die größte Angst; dazu sollte er vor einer Zuhörerschaft sprechen, die nach seiner eigenen Äußerung „was supposed to be the best for rank, beauty, and intelligence", der gegenüber er sich als der ungewandte Mann aus dem Volke fühlte. Seine Frau neckte ihn vorher damit, er würde bei der Anrede vielleicht beginnen: „Fool creatures, come hither for diversion!" was seinem Prophetenstil entsprochen hätte. Aber er war nun gerade eingeschüchtert und ließ sich nicht so gehen wie am Schreibtisch vor seiner unsichtbaren Gemeinde. „I fancy myself te be offending this man to-day and that man another day"; so ist ein Bemühen augenscheinlich, den Stil zu glätten, der allgemeinen Ausdrucksweise anzupassen,

[1] Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria, Leipzig 1990, S. 140.

— wodurch dieses Werk sein verständlichstes, heute noch gelesenstes geworden ist, aber in stilistischer Hinsicht nicht zu den ganz charakteristischen zu zählen ist.

Es finden aber große Schwankungen auch innerhalb jedes Werkes statt. Stellt man zur Veranschaulichung die Dichte der biblischen Bestandteile in einer Kurve dar, so ergibt sich: In „Past and Present" liegen die Höhepunkte der Kurve ganz zu Anfang und in Buch III, „The modern worker"; der höchste Gipfel ist das Kapitel „Reward"; die längeren Unterbrechungen in Buch II, „The ancient monk," sind nur scheinbare, da Carlyle hier die alte Chronik wörtlich zitiert. Die „French Revolution" beginnt ebenfalls mit Gipfeln; dann senkt sich die Kurve, um gegen Schluß des 1. Bandes, etwa von der Erstürmung der Bastille an, wieder zu steigen; der 2. Band ist verhältnismäßig weniger ergibig; der 3. Band viel mehr, am meisten zu Beginn des Buches „Terror". Der „Sartor Resartus", wie schon oben angedeutet, bietet anfangs sehr wenig Biblisches, um dann plötzlich, in der Biographie Teufelsdröckhs, da wo es sich um die inneren Krisen handelt (etwa von dem Kapitel „The everlasting no" an), die Kurve zur höchsten Höhe steigen zu lassen; gegen Ende des Werkes sinkt sie wieder. „Hero Worship" hat die Gipfelpunkte in den Vorträgen: „The Hero as Prophet" — bezeichnend! — und „The Hero as Man of Letters", wo Carlyle pro domo spricht.

Dieser Verlauf der Kurven kann natürlich nicht in jeder Einzelheit, aber doch der Hauptsache nach erklärt werden. Es zeigt sich, daß die Partien, in denen Carlyles Persönlichkeit stark hervortritt, zugleich diejenigen sind, wo die biblischen Stilelemente zahlreich sind. Auch in seinen historischen Werken wird ja immer wieder der Bericht durch die Ausrufe des mit dem geistigen Auge zuschauenden Autors unterbrochen. Die ruhigeren sachlichen Partien fehlen aber nicht; hier wo er weniger Eigenes hineinträgt in den Stoff, senkt sich unsere Kurve. Das Gesagte gilt besonders für die „Französische Revolution", aber auch für die andern Werke mit historischen Bestandteilen, wie „Past and Present", „Hero Worship". Hier in diesen gesteigerten Partien spricht Carlyle die Sprache der alten Propheten, hier wendet er ihre Stilmittel an, ihre Anreden, Ausrufe, Fragen, Wiederholungen, Bilder und Gleichnisse.

Wollen wir nach alledem die Bibelelemente innerhalb von Carlyles Stil bewerten, so ist fraglos anzuerkennen, daß sie zu der großen positiven Wirkung seiner Schriften ihr Teil beigesteuert haben. Doch soll auch auf einige mit ihnen im Zusammenhang stehende Mängel hingewiesen werden: Dunkelheit wird öfter bewirkt durch schwerverständliche Anspielungen; z. B. PP 198 (vgl. oben S. 206): wer nicht weiß, daß Thammuz ein Götze ist, versteht hier den Zusammenhang nicht. Ebenso FR II, 128: daß die Gesetze der Meder und Perser unwandelbar waren, ist wohl nicht jedermann gegenwärtig; SR 34

(vgl. oben) erfordert es zum mindesten einiges Nachdenken, herauszufinden, warum die menschliche Gesellschaft durch die Unendlichkeit segelt wie auf dem Tuch des Apostels voll reiner und unreiner Tiere. Usw. — für wenig Bibelfeste werden sich solche Schwierigkeiten noch zahlreich finden. Allerdings ist in Betracht zu ziehen, daß Carlyle beim englischen Volk mit mehr Bibelkenntnis rechnen konnte, als sie heute in Deutschland sich findet! — Anderseits wirken die häufigen Wiederholungen schließlich ermüdend, wie z. B. in der „Französischen Revolution" das ewige „Gospel according to Jean-Jacques" mit all seinen Variationen, oder das „Son of Adam", oder FR I, 219—221 das 6 mal wiederholte „Judiths"; ferner einige zu weit ausgesponnene und immer wieder aufgenommene Bilder, wie SR 191 f. das vom jüdischen Gottesdienst.

Daß dagegen der Vorwurf der Unnatur, Manieriertheit, den man Carlyles Stil gemacht hat[1], wenigstens für die biblischen Stilelemente abzuweisen ist, geht aus allem bisher Ausgeführten hervor. Wenn noch jemand zweifeln wollte, so genügt ein Blick in Carlyles Briefe und Tagebücher, in denen er doch gewiß seine natürliche Sprache schrieb, um zu zeigen, daß hier der Bibelstil sogar eine noch größere Rolle zu spielen scheint als in den für die Öffentlichkeit bestimmten Schriften. Eine andere Frage ist aber die, wie weit Carlyle mit bewußter Absicht oder mehr ungewollt auf die Bibel zurückgriff. Das Letztere nehme ich besonders bei der bildlichen Sprache an: dem mit der alten biblischen Welt so Vertrauten drängen sich die Bilder, die Wendungen unwillkürlich in die Feder,ohne daß er vorher oder nachher sich darüber Rechenschaft gibt. Dafür spricht die Freiheit seiner Zitate verglichen mit der biblischen Form, dafür noch mehr das freie Schalten mit den aus der Bibel übernommenen Bildern und Vergleichen, deren Sinn er, wie wir gesehen haben, oft ziemlich willkürlich ändert; dafür der Gebrauch so vieler biblischer Wendungen ohne inhaltliche Beziehung auf die Bibel.

Andererseits ist die bewußte Absicht in vielen anderen Fällen durchaus sicher. Nicht nur äußerlich bei Zitaten durch gelegentliche Anführungsstriche oder Kursivschrift — besonders durch Carlyles eigene Hinweise: „In the centre of the world-whirlwind, *verily now as in the oldest days*, dwells and speaks a God" PP 7; Formeln wie: „*as our Fathers used to say*" PP 124; „*Thus is fulfilled that saying in the Gospel.*" PP 28, usw. — Hierher gehören auch, Aufschluß gebend über seine Einstellung, die Betrachtungen, die er in seinen letzten Lebenstagen über die Namen des Göttlichen anstellte (Froude IV, 396ff.): „The Eternities', 'The Silences' etc. I myself have tried various shifts to avoid mentioning the 'Name' to such an Audience — audience which merely sneers in return." Also Carlyle selbst war

[1] Der aber nach Leopolds Ausführungen wohl als abgetan angesehen werden kann!

es das Natürliche, „in the ancient dialect", wie er es öfter nennt, zu sprechen, aber dem modernen „gottlosen" Publikum gegenüber kam es ihm doch zum Bewußtsein, daß das heutzutage etwas Ungewöhnliches, nicht mehr Zeitgemäßes wäre; — darum diese manchmal fast entschuldigenden Hinweise; darum oft das Nebeneinander von allgemeiner, mehr philosophischer, und der biblischen Ausdrucksweise; er setzt ein „the Supreme Powers", „Nature"; stellt hinter das „Ye have quitted the ways of God" ein gleichsam erklärendes: „it is not according to the laws of Fact that ye have lived" (PP 24) etc. Solche Parallelen kehren immer wieder; vielleicht denkt Carlyle auch daran, daß er zu verschiedenen Kreisen spricht, daß seine fromme Mutter und seine philosophischen Freunde seine Werke lesen; ebenso mag sich seine eigene Entwicklung, die von dem einfach-kindlichen Bibelglauben zur Versenkung in moderne philosophische Probleme geführt hatte, darin widerspiegeln; — und im letzten Grunde stimmt diese mehrfache Ausdrucksweise wieder zu seiner Kleiderphilosophie, nach der die Wahrheit, in welches Gewand sie sich auch hüllen mag, dieselbe bleibt.

13.

„Textkritik" im 18. Jahrhundert.

J. B. Mirabauds „Le Monde" (1751).

Von Dr. **Fritz Neubert**
ordentl. Professor der roman. Philologie an der Universität **Breslau.**

Carl Appel zum 70. Geburtstag (17. 5. 1927) gewidmet.[1]

Textkritik und Herstellung kritischer Texte wird nach wie vor eine notwendige wie lohnende Aufgabe des Philologen bleiben. Der älteren romanistischen Generation danken wir das Monumentalgebäude der Ausgaben der altfranzösischen wie altprovenzalischen Literatur, an dem der heute gefeierte Jubilar hervorragenden Anteil hat. Als einst der Buchdruck die handschriftliche Arbeit ersetzt hatte, und als andererseits die französische Schriftsprache zu ihrer Einheitlichkeit und Konsolidierung gelangt war, wurde damit die Textkritik noch keineswegs hinfällig, wohl aber das Schwergewicht von der überwiegend sprachlich-philologischen Betrachtungsweise nach der stilistisch-künstlerischen wie geistesgeschichtlichen Seite verlegt. Werke wie die große Bordelenser Munizipalausgabe Montaignes bieten noch reichlich Gelegenheit zu Untersuchungen der Montaigneschen Eigen-

[1] Die Abhandlung konnte wegen ihrer Länge nicht in die Festschrift für C. Appel aufgenommen werden.

art, wie neuerdings etwa die große Ausgabe V. Hugos mit dem Variantenapparat uns treffliche Einblicke in sein Schaffen ermöglicht. Leo Jordans kritische Untersuchungen bzw. Ausgaben von Cyrano Bergerac und Voltaire erwiesen abermals die Bedeutung der geistesgeschichtlichen wie künstlerischen Einstellung der zur Diskussion stehenden Autoren, aber offenkundig überwiegt nun für das 18. Jahrhundert das rein geistesgeschichtliche vor dem stilistischen Interesse, wie ich dies selbst in meiner Untersuchung der naturwissenschaftlich-philosophischen Problemkomplexe, die sich um den „Telliamed" des Konsuls Maillet, das erste evolutionistische Werk im Sinne Lamarcks, ranken, feststellen konnte[1]. In der vorliegenden Studie nun möchte ich einen weiteren Beitrag besonderer „textkritischer" Art, der zugleich erneut in die vielverschlungenen Wege und Fragen der Aufklärungsliteratur hineinleuchtet, beisteuern.

Das « *siècle philosophique* », das noch in der 2. Hälfte des Jahrhunderts die krassen Fälle Calas, Sirven usw. erlebte, mußte in der Publikation seiner freiheitlichen oder revolutionären Werke noch sehr vorsichtig zu Werke gehen. Die Überschreitung des seit 1521 bestehenden Zensurgesetzes zog noch immer schwerste Strafen nach sich, und es war einfachstes Selbsterhaltungsgebot für die Autoren, sich möglichst zu decken. Wurden doch in dem Zeitraum von 1660—1756 nachweislich 869 Autoren, Drucker, Verkäufer von Schriften und Stichen verhaftet und in die Bastille geworfen. Eine Gesetzeserklärung vom 10. Mai 1721 setzte als Mindestmaß fünf Jahre Galeerenstrafe ein, und noch 1757 liest man im 1. Artikel einer Kundgebung: *Tous ceux qui seront convaincus d'avoir composé, fait composer et imprimer des écrits tendant à attaquer la religion, à émouvoir les esprits, à donner atteinte à notre autorité et à troubler l'ordre, la sécurité de nos états, seront punis à mort*[2].

Um so eifriger war man daher auf Mittel und Wege bedacht, die es ermöglichten, ohne Schaden der Zensur zu entgehen. Von den *permissions tacites*, den *simples tolérances* bis zu den *impressions clandestines*, bis zur Publikation im Auslande und den verschiedenen Geheimwegen, auf denen man solche Drucke dann nach Frankreich einschmuggelte, ergibt sich eine ganze Skala zum Teil raffinierter Mittel, über die das interessante Buch Belins[3] uns unterrichtet. Und man begreift, daß unter solchen erschwerten Umständen die Verfasser sich oft hüteten, ihre Namen auf die Verdacht erweckenden Abhandlungen drucken zu lassen. So kommt es, daß die philosophischen Kampfschriften des 18. Jahrhunderts fast ausnahmslos anonym erschienen sind, und daß über die Autorschaft zahlreicher Schriften die unrichtigsten Mutmaßungen angestellt werden konnten.

Ein sehr beliebtes Verfahren, um die Behörden irrezuführen, bestand darin, den Namen eines bereits verstorbenen Autors als Decknamen zu benutzen, ihm also die Verfasserschaft zuzuschreiben. So konnte Voltaire seine *Épître à Uranie*, als diese wider seinen Willen veröffentlicht und er als mutmaßlicher Urheber angegriffen wurde,

[1] Einleitung in eine kritische Ausgabe von B. de Maillets „Telliamed". Berlin 1920.

[2] Vgl. hierüber: P. Mellottée, *Histoire économique de l'imprimerie*. Paris 1905. pag. 96ff.

[3] J. P. Belin, *Le commerce des livres prohibés à Paris, de 1750—1789*. Paris 1913.

dem bereits verstorbenen Abbé Chaulieu in die Schuhe schieben[1], und die Atheistenbibel des Jahrhunderts, d'Holbachs *Système de la Nature* (1770), trug als Verfassernamen jenen eines gewissen Mirabaud, der 10 Jahre zuvor gestorben war. Dieses Verfahren hatte aber nur dann Sinn, wenn des falschen Autors Werk irgendwie einen inneren Zusammenhang mit der Ideenwelt des echten Verfassers aufwies; sinn- und zwecklos wäre es gewesen, einen Autor unterzuschieben, dessen Weltschau gänzlich abweichend von der eigenen war. Voltaires erwähntes Jugendwerkchen « *Le Pour et le Contre* (*Épître à Uranie*) » ist durchaus von dem quietistisch-epikureischen Geist der Dichtungen Chaulieus getragen, insbesondere der « *Trois façons de penser sur la mort* », mit ihrer deutlichen Spitze gegen die finstere christliche Auffassung vom Jenseits als Ort der Verdammnis, aber daß das *Système de la Nature* auf Mirabaud zurückgehen sollte, erregte bei einigen Zeitgenossen Verwunderung. « *Hélas,* » rief Voltaire halb mitleidig aus, « *notre bon Mirabaud n'étoit pas capable d'écrire une page du livre de notre redoutable adversaire*[2]. » Daß der Atheist Naigeon, d'Holbachs Freund, dessen gefährliches Werk dennoch unter Mirabauds Namen erscheinen ließ, mußte aber doch eine gewisse Berechtigung haben. Die Behebung dieses Widerspruchs ist darin zu suchen, daß der „gute Mirabaud" in Wahrheit nicht so harmlos war, wie Voltaire annimmt, und dem Werkchen, das im Blickpunkt unserer Untersuchung stehen soll, kommt die entscheidende Bedeutung an der Lösung des Rätsels zu.

Wer war dieser Mirabaud? Über sein Leben und seine Werke wissen alle großen Biographien einige Angaben zu machen, so die *Biographie universelle*, die *Nouvelle Biographie générale*, Quérards *La France littéraire*, Barbiers *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*. Ihre Nachrichten gehen durchweg auf die wenigen Quellen des 18. Jahrhunderts zurück, nämlich Dalemberts *Éloge de Mirabaud* in seiner *Histoire des Membres de l'Académie* Bd. III, Naigeon, Art. *Mirabaud* in der *Encyclopédie méthodique, Dictionnaire de la philosophie ancienne et moderne* Bd. III (1793) und Buffon, *Réponse à M. Watelet, le jour de sa réception à l'Académie française, le samedi 27 janvier 1761* (*Supplément à l'Histoire naturelle*, Bd. IV, Paris 1777[3]). Danach wurde Jean-Baptiste de Mirabaud 1675 zu Paris geboren, trat zunächst in den Militärdienst ein und nahm an der Schlacht bei Steinkerque teil, wo er sich durch Tapferkeit auszeichnete. Bald gab er jedoch diese Laufbahn auf, um sich ganz der Literatur zu widmen, für die er, durch La Fontaine angeregt, große Zuneigung gefaßt hatte. Nachdem er eine Zeitlang Mitglied der *Congregation de l'Oratoire* gewesen war, wurde er zum Sekretär und Erzieher der Töchter der Herzogin von Orléans ernannt. In die literarische Welt führte er sich ein durch die Übersetzung von Tassos „Befreitem Jerusalem" (Paris 1724), die viel Beifall fand und mit den Anstoß zu seiner Aufnahme in die Akademie 1726 gab. Im Jahre 1741 veröffentlichte er eine Übersetzung von Ariostos *Orlando Furioso*, worauf er ein Jahr später zum *sécrétaire général* der Akademie gewählt wurde. Hochbetagt starb er 1760.

[1] G. Brandes, *Voltaire* I, 219 (1923).

[2] Dictionnaire philosophique; Art. Causes finales.

[3] Ein in Lansons *Manuel bibliographique de la littér. fr.* Bd. III. erwähntes Buch « De Mirabaud: *Notice sur J. B. de Mirabaud, sécrétaire perpétuel de l'Académie française* », 1895, war mir nicht zugänglich.

All die genannten Biographen entwerfen von seinem Charakter ein sehr anziehendes Bild. Gerühmt wird seine Bescheidenheit und Sanftmut, zugleich sein gerader Sinn und seine Freimut. Aber ebenso übereinstimmend betonen sie seine ausgesprochene Zurückhaltung, ja Ängstlichkeit, die er an den Tag legte, sobald von der Publikation seiner anderen Werke die Rede war. So ist in der Tat, von den beiden genannten Übersetzungen abgesehen, unter seinem Namen nichts zu seinen Lebzeiten erschienen. Und doch hatte er nach Dalemberts Zeugnis mehrere Abhandlungen über verschiedene wichtige Gegenstände der Literatur, Geschichte und Philosophie ausgearbeitet, sogar « *sur les matières les plus délicates et les plus importantes*[1] ». Aber nach Buffons Zeugnis war ihm jeder *éclat*, der sich seiner Arbeiten wegen hätte erheben können, so sehr zuwider, « *qu'il a sacrifié celles qui pouvaient le plus contribuer à sa gloire*[2] ». Naigeon nun gar berichtet, allerdings erst 3 Jahrzehnte nach Mirabauds Tode (1790), als er im Taumel der Revolutionsmentalität sein philosophisches Wörterbuch herausgab, daß Mirabaud zwar nicht der Verfasser des *Système de la Nature* sei, daß er, Naigeon, aber einst von Duclos, Mirabauds Freund, ein Manuskript erhalten habe, mit dem Titel « *Des lois du monde physique et du monde moral* ». Dessen Zweck und Prinzipien seien dieselben gewesen wie die der *Système de la Nature*; er habe es aber leider verloren und nicht wiederbekommen.

Wir können die Wahrheit dieser Notiz nicht nachprüfen; sie kann eine reine Fiktion sein, die ihre letzte Ursache in dem wirklich vorhandenen und Mirabaud zugehörigen Werke « *Le Monde, son origine et son antiquité* » hat. Schon Dalembert, und später Naigeon, berichten in voller Übereinstimmung, daß Mirabauds Vertrauen gemißbraucht und noch zu seinen Lebzeiten einige seiner Werke wider seinen Willen gedruckt wurden, auf Grund umlaufender Manuskripte. Von diesen Arbeiten hat offensichtlich keines sich bereits im 18. Jahrhundert solcher Beliebtheit erfreut wie « *Le Monde* », das drei Ausgaben erlebte und ein viertes Mal schließlich von Naigeon in seinem philosophischen Wörterbuch abgedruckt und mit Anmerkungen ausgestattet wurde; ihm verdanken wir auch die definitive Feststellung, daß in der Tat Mirabaud der Verfasser des Werkchens ist. Er gibt sie offen hier in seinem « *Dictionnaire* », nachdem er zwei Jahrzehnte zuvor sie in der Vorrede zum *Système de la Nature* anonym erstmalig geboten hatte.

Das Buch erschien 1751 ohne Autorisation mit der Angabe *Londres* als Druckort, anonym, aber diese Angabe ist eine der beliebten Irreführungen, durch die man sich vor gesetzlichen Maßnahmen schützen wollte. Denn die 2. Ausgabe *Londres* (1778) enthält einen *Avis de l'Éditeur*, in dem die erste bezeichnet wird als « *celle de Paris qui avoit été imprimée furtivement.* » Melchior Grimm widmet der Erstausgabe eine ausführliche, wenn auch nicht sehr günstige Besprechung in seiner *Correspondance littéraire* (8. März 1751); den Verfasser kennt er nicht.

Das Werk zerfällt in drei Teile, von denen nur der erste inhaltlich dem Gesamttitel entspricht, während ein 2. Abschnitt einen *Essai de*

[1] Dalembert, *Éloge de Mirabaud*, p. 185.
[2] *Réponse à M. de Watelet*, p. 22.

l'âme et de son immortalité bildet, woran sich unmittelbar ein kurzer *Essai sur la Chronologie* anschließt.

In sieben Kapiteln entwirft Mirabaud im ersten Teile, gestützt auf zahlreiche Belege aus vornehmlich klassischen (römischen wie griechischen) Autoren, ein anschauliches Bild von den Vorstellungen, welche die Alten von der Welt im allgemeinen und der Erde im besonderen gehabt haben. Nacheinander bespricht er die Kenntnisse der antiken Völker, der Babylonier, Chaldäer, Griechen, Römer, Juden usw. auf astronomischem Gebiete, ihre philosophischen Lehren vom Ursprung und mutmaßlichen Ende der Welt, ihre Ideen von der Stellung der Erde im Weltall und ihre geographischen Verhältnisse, sowie die zahlreichen Veränderungen, die nach der Überlieferung der Alten die Erde betroffen haben. In den beiden letzten Kapiteln gewährt er uns schließlich einen Einblick in die Anschauungen der Alten von der Natur der menschlichen Seele und vom Ursprung von Mensch und Tier. Anlage wie Stil des 6. Kapitels, das über die menschliche Seele handelt, lassen deutlich erkennen, daß es nichts anderes ist als eine sehr knappe Vorstufe zu dem nun folgenden 2. Teile des Werkes, dem *Traité de l'âme et de son immortalité*, in welchen der Verfasser in 5 Kapiteln die wichtigsten Vorstellungen der Alten vom Ursprung und Wesen der menschlichen Seele enthüllt, von der primitivsten Form angefangen bis zu ihrer subtilsten philosophischen Vertiefung. Daran reiht sich unmittelbar als Abschluß der *Essai sur la Chronologie*, der Bibel nämlich, auf den erst später eingegangen werden soll.

Nach der eben gegebenen kurzen Inhaltsübersicht könnte man auf den ersten Blick vermuten, daß es sich bei Mirabauds Büchlein um ein sachlich geschriebenes, rein historisches Werk handle, um ein Referat über das Weltbild der Antike, das, geboren aus dem erkenntnissüchtigen und Wissen vermitteln wollenden Geist der Zeit, eine Art Lehrbuch bilden sollte. Wäre dies der Fall, so hätten wir keine Veranlassung, dem Buche größere Beachtung zu schenken. Bei näherem Zusehen entdeckt man jedoch bald, daß damit sein Gehalt nicht erschöpft ist. Allerorten werfen eingestreute Bemerkungen, in den Text hineinverwobene Kritiken, Zustimmungen oder Ablehnungen des Verfassers ein scharfes Licht auf seine eigene Weltanschauung, die uns in Mirabaud einen Mann voller Zweifel offenbaren, dessen Skepsis ihn sogar verführt, in einer mehr oder minder versteckten Polemik gegen eine Reihe zu Dogmen gewordener Punkte der Überlieferung vorzugehen. Die Fragen, zu denen er hier Stellung nimmt, begannen damals, aber eigentlich doch erst später dank Voltaires Vorgehen, erhöhtes Interesse auch in der Öffentlichkeit zu beanspruchen: sie haben alle das bestimmte Ziel, das christliche Weltbild, die Autorität der Bibel anzugreifen. Aber bezeichnend für Mirabauds Vorsicht ist sein ziemlich konsequent durchgeführter Kunstgriff: er stellt sich häufig so, als ob er vornehmlich die Juden und ihre Lehre attackiere, dabei aber trifft seine Polemik zugleich auch die Christen, von denen er mehrmals betont, daß sie ihre Lehren von den Juden übernommen hätten.

Sämtliche Einzelpunkte der Reihe nach zu analysieren, würde zuviel Raum beanspruchen; eine knappe Gesamtschau genügt aber auch bereits, um den gefährlichen Hintergrund des scheinbar so harm-

losen Büchleins klarzustellen. Montaignesche Skepsis und Überzeugung von der *ignorance humaine* schwingt hier wie bei Voltaire noch mit, aber über sie triumphiert der optimistische Glaube des *siècle philosophique* an die Macht der *Raison*, der Philosophie, die dem Menschen den Fortschritt auf dem Wege der Erkenntnis gewährleistet. Und so zaghaft und bescheiden uns Mirabaud gelegentlich erscheinen mag, dieser Glaube an die Überlegenheit des vernunfterhellten Denkers prägt auch ihn, wie Voltaire und so viele andere, um zum stolzen und überheblichen Geistesaristokraten, der voll Dünkel auf die Masse herabschaut, die sich nur durch die Sinne leiten läßt und in alten Vorurteilen und Irrtümern verharrt. Die typische zwiespältige Stimmung des 18. Jahrhundert-Denkers spricht aus ihm, wenn er einerseits seinem Unmut Luft macht über die ablehnende Haltung der Masse gegenüber der Philosophie — charakteristischerweise zitiert er besonders die epikureischen Atomistiker! — und wenn er andererseits seine Zugehörigkeit zur Philosophie nachdrücklich betont, um damit und mit der scharfen Scheidung zwischen Philosophie und Religion von vornherein sich gegen etwaige Angriffe aus dem orthodoxen Lager zu schützen. Und diese vorsichtige Haltung hatte, selbst wenn man annimmt, daß Mirabaud sein Werk nur handschriftlich zirkulieren lassen wollte, ohne Publikationsabsichten zu hegen, ihre Berechtigung, denn die einzelnen Attacken sind für seine Zeit reichlich kühn. Nacheinander werden die Weltschöpfungslehre der Bibel, die Annahme einer allgemeinen, die ganze Erde bedeckenden Sintflut, die Abstammung aller Völker von Adam und Noah, das durch die Bibel aufgestellte Alter der Erde und ihrer Bewohner sowie endlich die Lehre von der Unsterblichkeit einer immateriellen Seele, der Auferstehung der Toten und eines durch Lohn oder Strafe bestimmten zukünftigen Lebens kritisiert und ad absurdum geführt. Mit rücksichtsloser Offenheit wird menschliche Spekulation und menschliche Eitelkeit als letzte Ursache so mancher Lehre demaskiert. Auch an vorsichtig geformten, im Grunde bösartigen Bemerkungen fehlt es nicht, so wenn berichtet wird, die jüdische Weltschöpfungslehre sei einst als « *si puérile et si extravagant* » empfunden worden, daß ihre Anhänger zum Gespött der anderen Völker geworden seien, d. h. die Juden sowohl wie die Christen, « *que l'on confondait avec eux, parcequ'ils avoient adopté leur Écriture*[1]. » Rationalistische Skepsis und scharfbohrender Spürsinn leiten ihn bei seinen Betrachtungen über die Sintflut, die er als lokalpartielles Ereignis erklärt, oder der biblischen Altersbestimmung der Menschheit, zu deren Kritik er geschickt die Zeugnisse der profanen Geschichte (Problem der autochthonen Völker, der Besiedelungen und Kolonisationen) vergleichsweise heranzieht. Der revolutionären Bedeutung solcher Ausführungen wird man sich bewußt, wenn man ein paar Jahrgänge etwa des berühmten

[1] *Le Monde*, p. 63ff.

« *Journal des Savants* » dieser Epoche durchblättert, das die zahllosen Werke verzeichnet, in denen man „wissenschaftlich" die alttraditionellen Ideen zu beweisen sucht. Wenn im großen und ganzen Mirabaud im ersten Teil seines Büchleins vorwiegend negative Kritik übt, u. a. auch die altchristliche Vorstellung vom 1000jährigen Reich und Wiederkehr Christi als *imagination ridicule*[1], die Ansicht der ersten Christen[2] von Jesu Herrschaft auf Erden als eine « *idée fort grossière et très charnelle* » verächtlich abtut, so werden doch auch in einigen Punkten positive Gedankenkomplexe sichtbar, die Beachtung verdienen. Unter ihnen kommt der eifrig verfochtenen und sorgfältig begründeten Überzeugung von der Präexistenz der Materie sowie dem Preishymnus auf die Lehre der Atomistiker an eine Unendlichkeit der Welt, die er als gewaltigen Fortschritt gegenüber den anderen Systemen rühmt[3], symptomatische Bedeutung zu. Denn beide später immer wieder erneut aufgenommenen Probleme bilden einen Eckpfeiler des reinsten Materialismus, der der Gottheit höchstens die Arbeit des sekundären Formgestalters zuweist, während die Materie selbst ihm als das primär Wesenhafte, Ursprüngliche, Ewige gilt.

Immerhin überwiegt im ersten Teil noch die negative Kritik und erst der 2. Teil, die Untersuchung über die Seele und die Unsterblichkeit, enthüllt uns noch deutlicher die positiven Ansichten des Verfassers. In dieser Hinsicht besteht ein augenscheinlicher Unterschied zwischen den beiden Abhandlungen, wodurch das ganze Werk ein ungleiches Gepräge erhält. Der II. Teil ist nach Anlage und Bedeutung gewichtiger, reifer und, wie wir noch sehen werden, auch etwa ein Dezennium später vollendet als der erste. Jetzt entpuppt sich Mirabaud immer unverhohlener als Anhänger des monistischen Materialismus. Immer sorgloser und fester wird jetzt, und das ist besonders reizvoll zu beobachten, seine Ausdrucksweise, sein Stil. Immer mehr verläßt er die scheinbar objektiv referierende Darstellungsweise, die er anfangs bevorzugt hatte. Er läßt sich von seiner überzeugungsstarken Hinneigung zur materialistischen Auffassung so hinreißen, daß er selbst nun offen als Beurteiler auftritt und alle Probleme rücksichtslos anschneidet. Die alten Vorsichtsmaßregeln, so der einst häufige Gebrauch von Wendungen, wie *dit-on*, *disent les défenseurs* etc., sind allmählich gänzlich verstummt. Mit einer außerordentlichen Sorgfalt wird hier in 5 Kapiteln das entrollt, was Voltaire den *roman de l'âme* mitleidig-überlegen bezeichnet, d. h. die zahllosen Etappen und Variationen in der Entwicklung der Vorstellungen vom Seelenbegriff. Aber was Voltaire hierbei in seinen *Lettres Anglaises* (13. Brief « *Sur M. Loke* »), die vielleicht für Mirabaud mit den äußeren Anstoß zu seiner Behandlung dieser Frage gegeben haben, in relativer Kürze behandelt, hat bei jenem eine Darstellung von geradezu wissenschaftlicher Akribie gefunden. Mirabaud erweist sich in der logisch-

[1] Ib., p. 81ff. [2] Ib., p. 81ff. [3] *Le Monde*, p. 30.

ernsten Beweisführung und der enormen Kenntnis der antiken wie frühchristlichen Autoren Voltaire weit überlegen; in der rationalistisch-skeptischen Beweisführung aber ihm verwandt, so z. B. in der Zurückführung der Unsterblichkeitslehre auf menschliche Schwachheit einerseits, auf politische Weisheit der Staatslenker andererseits. Und es sind die gleichen Gedankengänge, die Voltaire wie die englischen Philosophen, so Collins und Locke, ins Treffen führten, die auch Mirabaud sich zu eigen macht: die Ablehnung der metaphysischen Spekulationen über die Seelensubstanz, das Verhältnis der Seele zur Materie, zum *esprit* usw. Aber während Voltaire, wie auch sonst, in diesen Fragen eine mittlere Haltung einnimmt und angesichts der Tatsache des geistigen Daseins vermeidet, ins radikale Lager überzuschwenken, tut Mirabaud unerschrocken diesen letzten Schritt, ohne dabei die Frage nach der letzten wirkenden Ursache (Gott) zu berühren. Er tritt ein für die Einheit von Körper und Geist, bezeichnet die Seele als vom Körper abhängig, als bloße Nervenwirkung, die im Gehirn ihren Sitz hat. Nach vorangehenden Erörterungen im 4. Kapitel, in denen die Empfindung als Eigenschaft der organisierten Materie, das Nervensystem als letzter Ausgang des durch die *esprits animaux* vermittelten *sentiment* erklärt wird, unterstreicht die *Conclusion* am Ende der Abhandlung diese Auffassung einer Harmonie von Körper und Geist, unterstreicht auch die im Laufe der Untersuchung immer schärfer betonte Auffassung, daß mit der Zerstörung des Körpers durch den Tod auch die sog. Seele des Individuums zugrunde geht. Kurzum: Mirabaud endet schließlich beim monistischen Materialismus, wie ihn erstmalig La Mettrie lehrt. Daß er sich an dessen 1748 publiziertem *Traité de l'âme* sowie dem *Homme Machine* (1748) inspiriert hat, erscheint aus mehrfachen Übereinstimmungen wahrscheinlich. Ein Punkt noch verdient wegen seiner symptomatischen Bedeutung besonders hervorgehoben zu werden. Von allen seinen für uns so wertvollen Abschweifungen kehrt Mirabaud immer wieder zum Ausgangspunkt, d. h. der systematischen Darstellung der Ansichten der Alten zurück. Und da ist es sehr interessant zu beobachten, wie er, der Anbeter des intellektuellen Prinzips, den Gedanken der spiritualistischen Seele, wie sie Plato lehrte, als eine besonders hohe, überragende Auffassung preist, dann die enge Verbindung des Christentums mit dem Platonismus erläutert, aber alsbald mit sichtlichem Behagen nachzuweisen sucht, wie materiell, grob und vulgär vor allem die Anschauung der ersten Christen vom Wesen der Seele gewesen sei[1]. Aber damit nicht genug: an Plato selbst, dem größten Spiritualisten, sucht er die Unhaltbarkeit, Unfaßbarkeit des Seelenproblems klarzustellen. Plato wird von ihm mehrfach als *obscur*, voller Widersprüche angegriffen[2]. Und noch mehr: Plato habe, wie er mit sorgfältigem Material erhärten will, all diese Thesen lediglich als *jeu d'esprit* und *pure supposition*[3]

[1] De l'âme, p. 123. [2] Ib., p. 97, 110ff. [3] *De l'âme*, p. 143.

betrachtet! Das 5. Kapitel nun, in dem diese eifrigst verfochtene Hypothese steht, zeichnet sich durch seinen besonderen Schwung, durch die mit besonderer Liebe gepflegte Verherrlichung gewisser Geistesgrößen aus: es sind alle diejenigen, welche die Unsterblichkeit der Seele geleugnet haben. In diesem Resumé, das eingangs betont, daß die Anhänger dieser Lehre an Zahl geringer wären, aber *ils l'emportent de beaucoup d'ailleurs par leur esprit et par leur mérite* (p. 136) krönt Mirabaud alle bisherigen Ausführungen durch seinen erneuten Enthusiasmus für die antispirituellen Materialisten, Griechen wie Römer, von welch letzteren er mit Nachdruck rühmt: « *on trouve partout chez eux une superiorité d'esprit qui leur fait rejetter avec mépris toutes les opinions vulgaires* (p. 156). Und deutlich zeigt sich nun endlich noch aus diesem Kapitel, aber auch aus einer Anzahl Stellen der früheren, wessen Lehre ihm, Mirabaud selbst, am meisten zusagt: die Epikurs-Lucrezens.

Schon im 1. Teil hat er der Schule der Atomistiker, mit Epikur, seine Bewunderung gezollt, weil sie die *Pluralité des Mondes* lehrt[1], während er umgekehrt heftig gegen den geozentrischen Standpunkt « *qui révolte le plus la raison dans l'ancien système* (p. 21) eifert. Aber es ist vor allem die Moral, die Ethik Epikurs, der er im Traktat über die Seele offenkundig den Vorzug gibt. Der wichtigste und für das 18. Jahrhundert charakteristische Punkt ist einmal die epikureisch-lucrezische Ablehnung des Unsterblichkeitsgedankens und damit verbunden die Bannung der Furcht vor dem Tode sowie « *de cette malheureuse crainte de l'autre monde, qui empoisonne toutes les douceurs de la vie, et ne laisse gouter aucun plaisir pur et véritable.* » Es ist der typische Hedonismus seiner Zeit, der auch Mirabauds Worte diktiert hat (p. 156), die damit ein weiteres Glied in der mit Chaulieu (*Trois façons de parler sur la mort*) und Voltaire beginnenden Kette darstellen. Aus ihnen spürt man die innere Erleichterung, die Befriedigung des eigenen „Ich", wenn er hier[2] Zeugnis auf Zeugnis häuft, und freudvoll die philosophierenden Dichter und Schriftsteller Roms als Bundesgenossen heranzieht und unermüdlich zitiert, wie Lucrez, Horaz, Virgil, Ovid, Properz, aber auch nicht zu Unrecht Seneca, aus dessen stoischem System er mit Geschick die epikureischen Tendenzen herausholt. Es fehlt auch nicht die seit Mitte des 17. Jahrhunderts zur fortlaufenden Tradition gewordene Reinwaschung oder besser Glorifikation des Meisters der Lehre[3] selbst, Epikurs, dessen Genügsamkeit als leuchtendes Beispiel des edlen maßvollen Epikureismus gepriesen wird; es fehlt ebensowenig die an Bayles Vorgehen erinnernde Beweisführung, daß die Verleugnung des Unsterblichkeitsglaubens bei den alten Völkern, wie Thrakern, Griechen, Römern keineswegs von schädlichem Einfluß auf die Sitten gewesen wäre[4]. Und so klingt das ganze Kapitel

[1] *Le Monde*, p. 29ff. [2] *De l'âme*, chap. V, p. 136ff. [3] Ib., p. 162/3.
[4] *De l'âme*, p. 162.

endlich aus in eine enthusiastische Hymne auf das Ideal eines glückseligen, froh genießenden Lebens, wie es die Anhänger Epikurs geführt hätten — es ist offenbar das eigene Ideal, das uns Mirabauds hier vor Augen stellt, und das in seiner quietistisch-hedonistischen Eigenart durchaus mit den Nachrichten über seinen Charakter harmoniert (p. 163/4).

Damit hat Mirabauds Werk seine Abrundung erhalten. In seinen antichristlichen, antispirituellen Tendenzen, seiner unverkennbaren Neigung zum monistischen Materialismus und seiner Verankerung zugleich im Epikureismus zeigt es uns einwandfrei: sein Verfasser ist nicht der harmlose Akademiesekretär, für den ihn Voltaire hielt; er steht vielmehr mit Überzeugung im radikalen Lager, von dem sich Voltaire selbst ängstlich fernhielt. Und obwohl es an systematischer Struktur wie innerem Gehalt nicht an das *Système de la Nature* heranreicht, hatte Naigeon doch nicht so Unrecht, Mirabaud als seinen Verfasser einzusetzen. Daß seine Originalität nur bedingt ist, hatten wir schon mehrfach angedeutet; Voltaire und La Mettrie können mit ziemlicher Sicherheit als seine Helfer herangezogen werden. Auch auf Fontenelle, Bayle, Montaigne wird gelegentlich verwiesen; dagegen verschweigt der Autor eine Hauptquelle, die ihm das Material zu seinen Attacken gegen das christliche Weltbild (Frage des *Déluge universel*, der autochthonen Völker, Präexistenz der Materie usw.) geliefert hat: Maillets evolutionistisches Weltsystem « *Telliamed* ». In meiner Einleitung in eine kritische Ausgabe von Maillets Werk[1] habe ich bereits das ziemlich komplizierte Problem des Verhältnisses Mirabauds zu diesem erstmalig 1748 publizierten Werk klargestellt und aus verschiedenen Gründen den Nachweis erbracht, daß Mirabaud sich auf eine der vielen zirkulierenden Handschriften des *Telliamed* gestützt haben muß. Seine Methode ging dabei, wie ich näher ausgeführt habe, dahin, daß er gewisse grundlegende Gedanken des *Telliamed* in seine Arbeit einfügte, entwickelte und auf Grund seiner enormen Kenntnis der antiken Tradition erweiterte. Alles was ihm in den Plan seiner Untersuchung paßte, übernahm er; das was seinen Zwecken nicht entsprach, ließ er fallen. Danach sind die wesentlichsten Argumente gegen die Autorität der Bibel nicht sein ursprüngliches Eigentum, sondern dem *Telliamed* Maillets entlehnt, der als chronologisch erster sehr bedeutender Vorkämpfer in diesen Hauptfragen der Aufklärungsliteratur anzusehen ist. Mirabauds Originalität ruht auf anderem Gebiete: auf der hervorragenden Kenntnis und geschickten Ausbeutung der antiken Weisheit. Scheinbar ein objektiv-unschädliches historisches Panorama, ist sein Werk durchaus einzureihen in die Masse der längst noch nicht genügend bekannten Kampfschriften der Aufklärungsliteratur. Wieder einmal hat die Antike als Sprungbrett, als Mittel zum Zweck gedient, aber wenn sie einst im 16. Jahrhundert

[1] p. 91ff.

diesen Zweck mehr nach künstlerischen als nach gehaltlichen Gesichtspunkten erfüllte, so jetzt im 18. Jahrhundert lediglich aus geistesgeschichtlichen Ursachen. Und wie sie andererseits damals zur *illustration*, zur Bereicherung diente, so auch jetzt, und es entspricht der geistigen Struktur der Aufklärungszeit durchaus, wie ich dies gleichzeitig in meiner Abhandlung über „das Nachleben antiker Philosophie in der neueren französischen Literatur“[1] nachweise, daß die bevorzugten, ja vorbildlichen geistigen Führer aus der Antike jetzt Epikur-Lucrez sind. Als solches, epikureisches Werk, aber hat es noch seine besondere Bedeutung, der wir nun unsere Aufmerksamkeit zu widmen haben.

Diese unverkennbaren epikureischen Tendenzen haben bereits zeitgenössisches Interesse in besonderem Maße hervorgerufen und sind Anlaß geworden, daß seine Publikation ein kurioses geistesgeschichtliches Dokument wurde. Immer wieder, wenn man das Büchlein liest, stößt man, besonders im 1. Teile, auf unerwartete Anmerkungen unter dem Strich, die den oben laufenden Text kritisieren und ablehnen, und gar im 3. Teil, dem « *Essai sur la Chronologie* », finden wir Ansichten vorgetragen, die geradezu in diametralem Gegensatz zu den vorangehenden beiden Abhandlungen stehen. Insbesondere befremdet der § 1. *De l'Éternité du Monde*, in welchem der Verfasser in schärfster Polemik die Materialisten, Atomistiker, Epikureer bekämpft, während umgekehrt ausgesprochen teleologische Anschauungen mit nachdrücklichem Hinweis auf Gott als Schöpfer und Lenker des zweckmäßig gebauten Weltalls überzeugungsvoll in den Vordergrund gedrängt werden. Auch ein ausführliches Schlußwort in petit-Druck am Ende von Teil I (p. 241—244) wendet sich scharf gegen die bisherigen Ausführungen. Es ist natürlich von vornherein ausgeschlossen, daß Mirabaud selbst diese seine Ansichten bekämpfenden Anmerkungen sowie den « *Essai sur la Chronologie* » verfaßt hat. Wer ihr Verfasser ist, haben mich erst nähere Untersuchungen über die Textgeschichte des Werkes gelehrt. Einigen Anhalt gewährten dabei wieder die Notizen Naigeons in seinem Artikel über Mirabaud. Ihnen zufolge hat der Grammatiker und Philosoph Du Marsais bei der Publikation des Werkes seine Hand im Spiele gehabt. Zugegeben nun, daß dieser tatsächlich an der Herausgabe beteiligt gewesen wäre, so ist damit noch nicht erwiesen, daß auch die Anmerkungen und der « *Essai sur la Chronologie* » sowie die vorangehende Vorrede ihm ihr Dasein verdanken. Nach allem was wir von Du Marsais' Weltanschauung wissen[2], ist dies ausgeschlossen. Denn er war, wenn auch kein enragierter Atheist wie Naigeon, so doch zweifellos kein Anhänger von

[1] Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, hrsg. von Joh. Ilberg. 1927. p. 19—34 und p. 179—196.

[2] Vgl. Damiron, *Mémoires pour servir à l'histoire de la philosophie au XVIIIe siècle*. Paris 1869. Bd. IV. *Onzième Mémoire: Dumarsais*, p. 150—225.

rein teleologischen und bibelfreundlichen Ansichten. Deren Charakter deutet eher auf einen der Kirche wenigstens nicht gänzlich fernstehenden Mann hin, und so ist es in der Tat. In Naigeons *Dictionnaire* ist der Autor der verdächtigen Anmerkungen, insbesondere auch der großen Schluß-Note genannt: der Abbé Le Mascrier. Letztere wird freilich ebensowenig wie der *Essai sur la Chronologie* von Naigeon abgedruckt, weil beides eben nicht von Mirabaud stammt.

Wer war nun dieser Abbé Le Mascrier? Die großen Biographien wissen alle auch über ihn einiges zu berichten. Danach war er schöpferisch so gut wie nicht tätig noch veranlagt, aber er besaß eine gewisse Gabe, ungeordnete Materialien anderer Autoren zu sichten, zu ordnen und in eine gefällige druckfertige Form zu bringen. Pekuniäre Nöte veranlaßten ihn gelegentlich, auch Werke zu publizieren, die, wie eine Biographie bemerkt, « *nuisibles à la religion*[1] » waren. Er ist uns vor allem ein alter Bekannter als Herausgeber des Maillet schen « Telliamed ». Seinerzeit habe ich bereits feststellen können, daß die unserm *Le Monde* voraufgehende *Préface* nach Stil wie Anlage eine auffällige Ähnlichkeit zu der Vorrede des *Telliamed* aufweist[2], die Le-Mascrier verfaßt hat. Aber damit nicht genug: der Inhalt dieser *Préface* zu Mirabauds Buch läßt weiterhin erkennen, daß der Autor der Anmerkungen zu *Le Monde*, als welchen Naigeon Le Mascrier identifiziert hat, identisch ist mit dem Verfasser des *Essai sur la Chronologie* und der Vorrede selbst. Dieser selbst nämlich nimmt bereits in ihr scharf Stellung gegen das im Druck folgende Werk, das er herausgibt[3]; polemisiert gegen dessen gefährliche Ideen und verspricht, in den Anmerkungen und dem *Essai sur la Chronologie* das „falsche System" des Verfassers, wie er es hier offen abkanzelt, zu widerlegen. Der Abbé Le Mascrier ist mithin ohne jeden Zweifel der einzige und wahre Herausgeber des Werkes gewesen, und zugleich der Autor der Anmerkungen sowie des angehängten *Essai sur la « Chronologie »*. Welche Rolle Du Marsais bei der Herausgabe gespielt hat, entzieht sich unserer Kenntnis; sie kann aber nur sehr untergeordneter Natur gewesen sein. Wahrscheinlich bestand sie darin, daß er sich ein Manuskript des Werkes zu verschaffen gewußt und seine Veröffentlichung betrieben hat. Etwas anderes hatte ja auch Naigeon im Grunde nicht behauptet. Le Mascrier mag es dann erhalten und in seinem Sinne, d. h. versehen mit den Anmerkungen und vermehrt um den dritten Essai, herausgegeben haben. Es liegt also im Grunde dasselbe oder wenigstens ähnliche Abschwächungsverfahren vor, das er bei der Publikation des *Telliamed* aus Angst angewendet hatte.

Jedenfalls ist auch die *Préface* zu *Le Monde* von dem halb christlichen, halb deistischen Geist erfüllt, den die späteren Anmerkungen sowie die letzte Abhandlung atmen. Gottes überragende Größe und Intelligenz wird gepriesen, die göttliche Offenbarung « *qui ne peut fail-*

[1] *Nouvelle Biographie générale.* [2] Op. cit., p. 94ff. [3] *Préface*, p. VIIff.

lir », als höchster Maßstab angenommen, dagegen des Menschen Schwachheit sowie das absolute Unvermögen seiner « *raison foible et trompeuse* » vorgehalten[1]. Mirabauds antidogmatische Tendenzen sind wohl erkannt worden; des Herausgebers Standpunkt verlangt es, daß er ihnen, so vor allem der These von der Ewigkeit der Welt, entgegenarbeitet, wozu besonders der « *Essai sur la Chronologie* » dienen soll. Und gar die Quintessenz des raffinierten 2. Traktats über die Seele ist ihm völlig klar geworden: unter dem Vorwande, die Ansichten der Alten zu analysieren, will der Autor die stärksten Beweise der christlichen Philosophen für die Spiritualität und Unsterblichkeit der Seele zunichte machen, aber: « *à Dieu ne plaise que je veuille me faire ici l'apologiste de ses intentions et de ses idées!*[2] » Und so erleben wir nun das eigenartige Schauspiel, daß der anonyme Herausgeber das Werk eines anderen zu dessen Lebzeiten, offenbar ohne dessen Willen und Wollen, publiziert, von vornherein bekennt, daß er mit seinen Ideen vielfach nicht einverstanden ist und nun diese gefährlichen Ideen offen seinerseits bekämpft. „Textkritik" des 18. Jahrhunderts!

Diese nun spiegelt im kleinen den um die Mitte des Jahrhunderts sich vollziehenden Evolutionsprozeß aus dem deistisch-christlichen in das rein materialistische Lager wider und damit zugleich die wachsende Entfremdung wie Verschärfung der Gegensätze zwischen beiden Parteien, die mit dem Sieg der radikalen Richtung erst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts endet. Le Mascrier wendet sich denn auch nachdrücklich in den Anmerkungen gegen Mirabauds Tendenz, das Alter der Erde höher zu bemessen, als es die Bibel angibt, sowie seine damit harmonierende Neigung zu der die Ewigkeit der Welt lehrenden Philosophie der klassischen Materialisten eines Demokrit, Epikur, Lucrez[3]. Und wiederum symptomatisch ist die Wahl der Werke, die er als Gegengift empfiehlt: den Anti-Lucrez des Kardinals Polignac und das *Spectacle de la Nature* des Abbé Pluche, die beiden Standardbücher teleologisch-christlicher Weltschau des 18. Jahrhunderts. Amüsant aber ist es zu sehen, wie der atheistische Naigeon noch 4 Jahrzehnte später über diese Bemerkungen Le Mascriers sich entrüstet und ihn gehörig abkanzelt[4]!

Aber auch wenn Mirabaud wagt, die Kirchenväter als Kronzeugen seiner eigenen Ansicht auszuspielen[5] (Tertullian erkläre die Seele für materiell), polemisiert er gegen ihn, mit leicht jansenistischem Unterton: die Seele sei nicht notwendigerweise, sondern allein dank Gottes Gnade unsterblich. Und der rationalistischen Begründung des Unsterblichkeitsgedankens als Ausflusses der Sehnsucht des Menschen, den Tod zu überdauern, sucht er mit irrationeller Gefühlskritik zu begegnen[6]. Aber den größten Eifer verwendet er doch auf die Bekämpfung aller Gedankenkomplexe, die mehr oder minder deutlich

[1] Ib., p. XI. [2] p. XI. [3] *Le Monde*, p. 30, 31. [4] Art Mirabaud III, 250, Anm. 1. [5] *Le Monde*, p. 189. *De l'âme*, p. 126/7. [6] Ib., p. 37/8.

die Ewigkeit der Welt und ein weit höheres Alter des Menschengeschlechtes, als wie es die Bibel lehrt, propagierten. Für dieses Problem hatte er schon bei der endgültigen Fassung des *Telliamed*, in dem es eine hervorragende Rolle spielt, sich die tollsten Umbiegungen und Weglassungen ganzer Partien des Urtextes zuschulden kommen lassen. Und so häufen sich hier die Anmerkungen im letzten Kapitel von *Le Monde*, die endlich durch eine zusammenfassende größere Note ihre Krönung erhalten. Seine kritische Methode erscheint hierbei nicht unklug, so vor allem, wenn er die Zeugnisse der ältesten profanen Geschichtsschreiber, auf die sich Mirabaud stützt, als sehr zweifelhaft ansieht, um so mehr, als diese selbst durch ihre einschränkenden Urteile wie *on dit*, *on croit* ihre Glaubwürdigkeit in Frage stellten. Aber es ist für seine wie so vieler ihm verwandter Kampfgenossen aus dem gleichen Lager charakteristisch, daß er nun seinerseits im gleichen Atem Moses als den ältesten Historiker bezeichnet, die rasche enorme Bevölkerung kurze Zeit nach der Sintflut (432 Millionen Menschen 150 Jahre nach dem Ereignis!) als selbstverständliche Möglichkeit, aber ohne jeden Beweis, proklamiert und die Chronologien der Ägypter, Chaldäer und Chinesen mit einer Handbewegung (*obscurités et fables*) abtut (p. 241—244).

Nicht viel, aber doch etwas freier, skeptischer und wenigstens Ansätze zu Objektivität zeigend erscheint er im *Essai sur la Chronologie*. Hier muß er nach sorgfältiger Prüfung doch feststellen, daß die Bibel in Fragen der Chronologie sich widerspräche und, wie auch auf anderen Gebieten, z. B. der Physik, nicht als unbedingte Norm anzusehen sei. Freilich geht er in seinem Urteil lange nicht so weit wie Mirabaud, und vor allem reicht die ganze Art seiner Darstellung nicht im entferntesten an die bei aller gelegentlichen Vorsicht doch oft zutage tretende Kühnheit Mirabauds heran. Bei Le Mascrier hat man stets den Eindruck, daß er, sobald er beginnt Kritik zu üben, es darauf anlegt, sich von vornherein gegen etwaige Angriffe, vor allem von klerikaler Seite, zu decken. Daher erscheinen seine Ausführungen gewunden, verklausuliert, im höchsten Grade vorsichtig, so wenn er sich bei seiner Kritik auf die katholische Kirche selbst beruft, die genau unterschiede zwischen dem « *qui vient de Dieu, et ce qui est purement de l'homme*[1] », wozu die Unstimmigkeiten und Widersprüche in der Bibel gehörten. Das Endergebnis auch dieses 3. Teiles ergibt dann ebenfalls eine Ablehnung von Mirabauds Theorien und, trotz einiger beachtenswerter Versuche objektiverer Beurteilung, keineswegs ein Zugeständnis für diesen, was ja schon Le Mascriers offene Parteinahme im Vorwort zur Genüge erweist. In erhöhtem Maße ist nun noch der der eigentlichen chronologischen Untersuchung vorangehende § 1 *De l'éternité du Monde* eine nochmalige, zwar indirekte, aber sehr scharfe Absage an Mirabaud, in dem Sinne, daß er eine eingehende

[1] *Essai sur la Chronologie*, p. 36.

Auseinandersetzung mit den alten und modernen Anhängern Epikurs, den Materialisten, darstellt.

Damit stellt sich Le Mascrier nachdrücklich und offen auf die Gegenseite der epikureischen Strömung, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts immer mehr angewachsen und allmählich, etwa ein Jahrhundert später, so gefährlich geworden war, daß jetzt ihre Bekämpfung von seiten der christlich-traditionellen Partei für nötig erachtet wurde. Die Argumente, die er in diesem Kampfe anführt, sind die üblichen, mit denen die Gegner der epikureischen Weisheit zu operieren pflegen, die aber ebenfalls erst jetzt, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an, besonders nachdrücklich in die Diskussion geworfen wurden. Die Polémik zielt in erster Linie immer wieder darauf, die Grundlage zu erschüttern, d. h. das Dogma der Ewigkeit der von selbst bestehenden, nicht von Gott geschaffenen Materie. Es läuft im wesentlichen alles auf den uralten Gegensatz zwischen dem monistischen Materialismus und dem Dualismus der christlichen Philosophie hinaus: der erstere, jetzt noch bestärkt durch die wachsenden Kenntnisse der Naturwissenschaften, lehrt die absolute Einheit der Materie; die andere setzt ein höchstes Wesen als oberstes Prinzip der Welt ein, das erst das zweite, den Kosmos, erschaffen hat. Von diesem christlichen Standpunkt aus ist Le Mascrier im Recht, wenn er am Anfang seiner Kritik den ersten Lehrsatz des Gegners: aus nichts wird nichts, energisch bekämpft, weil das hieße, der Allmacht Gottes nicht nur Grenzen zu setzen, sondern sie zu negieren und damit seine Existenz überhaupt. Da er also an Gottes Schöpfermacht festhält, fallen natürlich die weiteren Grundsätze der materialistischen Lehre für ihn als unbegründet und irrtümlich weg, so die Lehre von den Atomen, die Rolle, welche der wie gewöhnlich mißverstandene Zufallsbegriff (*le hasard*) bei der Weltbildung spielt, die Bewegung als immanentes Attribut der Materie usw. Es ist im großen und ganzen dieselbe Methodik, deren sich der schon erwähnte Kardinal Polignac in seinem 1747 erstmalig publizierten „Anti-Lucrez", besonders im 3. und 4. Buch, nur noch in größerer Breite und Tiefe der Darstellung, bedient. Beide, Polignac wie Le Mascrier, bleiben aber bei einer rein negativen Kritik nicht stehen, sondern gehen alsbald zu einem dogmatischen Positivismus über. Fußend auf dem cartesianischen Grundsatz, daß die Materie unbeweglich, passiv und nicht fähig zum Denken sei, folgern sie: es muß etwas geben, das sie bewegt und ihr Form und Empfindung verleiht, das kann aber nur ein höchstes, allmächtiges Wesen, d. h. Gott, sein. Sie spielen also im Grunde nur den alten aristotelischen Gottesbeweis aus. Aber sie werfen noch einen zweiten gewichtigen Gedanken in die Wagschale: den teleologischen Gottesbeweis. Es ist überaus charakteristisch, daß diese Feinde der epikureischen Lehre ihrerseits auf diesen uralten echt stoischen, im Mittelalter weiter gepflegten Gedankenkomplex zurückgreifen.

Alles in der Welt erscheint ihnen nach einem so vollkommenen Plane, in einer so lückenlosen großartigen Ordnung und Einheit gefügt, daß jeder, der Augen hat zu sehen, empfinden muß: nur einem eminent weisen und intelligenten Wesen kann dieses Weltall sein Dasein verdanken. Dieses Dogma des Zweckbegriffes, das in der materialistisch-epikureischen Schule völlig ausgeschaltet ist, wird hier noch einmal auf den höchsten Thron erhoben. Le Mascrier ist wie Polignac oder der Abbé Pluche in seinem berüchtigten *Spectacle de la Nature* ausgesprochener Teleologe, wennschon er sich nicht zu dessen grotesken, an die altgriechische stoische Lehre erinnernden Sinnlosigkeiten versteigt, sondern etwa auf dem Standpunkt der weitsichtigen römischen Teleologie verharrt, wie sie von Leibniz erneuert wurde. Und wie umgekehrt die epikureische Lehre beachtenswerte Ansätze fortschrittlich-evolutionistischen Denkens aufwies, so lehnte die Stoa den Entwicklungsgedanken ab, und so verficht Le Mascrier hier nun endlich hitzig die Theorie der Konstanz, der Unveränderlichkeit der Arten. Auch dafür mag ihm Polignac, wie in den anderen genannten Punkten, als Wegweiser gedient haben, der in wenig Versen v. 838 bis 847 jedes « *changement* » ablehnt. Aber wenn C.-A. Fusil in seinem Buche « *L'Anti-Lucrèce du Cardinal de Polignac* » (Paris 1717, p. 97) von der *immutabilité des espèces* behauptet, daß Polignac sie nicht nötig habe, zu bekämpfen, da sie allgemein um ihn herum akzeptiert sei, so täuscht er sich. Gerade die im Gegensatz zu Polignacs Kürze erheblich ausführliche, eifrige Verteidigung dieser Unveränderlichkeit der Arten durch Le Mascrier hier hatte seinen guten Grund: Le Mascrier kannte nur zu wohl die ungemein kühnen evolutionistischen Hypothesen, die der *Telliamed* Maillets durch die Ausgabe 1748 bereits in die französische Geisteswelt trug! Und so hatte er ja, wie ich einst nachweisen konnte[1], auch in dieser Frage wie so mancher anderen, die auch im *Telliamed* eine Rolle spielt, durch Anmerkungen oder Korrektur des handschriftlichen Urtextes alles getan, um die allzu bedenkliche Fassung zu verklausulieren, abzuschwächen, ja geradezu zu fälschen.

Eine sehr eigenartige Stelle der Handschriften des *Telliamed* hatte schließlich in einem seltenen lyrischen Hymnus auf die *grande circulation* im Weltall, auf die *âme universelle du monde*, ausgeklungen in eine Art pantheistisches Bekenntnis, das im Sinne Spinozas Gott und Natur gleichsetzt — sie war von Le Mascrier im Druck unterschlagen worden[2]. Und so geht dieser auch hier der „letzten Verschanzung" des Materialismus zuleibe, dem Bestreben, die Materie selbst zur Gottheit zu erheben. Die „blinde stumme Materie" zu vergöttlichen, von der selbst die Materialisten zugeben müßten, daß sie über ihr Wesen nichts Sicheres wüßten — dies ist ein besonderer Ausfall

[1] Op. cit., p. 167.
[2] Ib., p. 162.

gegen Mirabauds Darlegungen im *Essai de l'âme* — erscheint ihm als der Gipfel menschlicher Verirrung[1].

Mit dieser Antikritik des Spinoza'schen Pantheismus, der auch Polignac im 7. Buch des „Anti-Lucrez" Platz gewährt, und auf den sich Le Mascrier offenbar in den meisten genannten Fragen mitstützt, ist das Finale erklungen. Aber noch nicht genügend geklärt ist die Rolle, welche Spinozas Philosophie in der französischen Aufklärungsliteratur gespielt hat — auch nicht nach dem Artikel P. Janets in der *Revue Philosophique* 1882 (*Le Spinosisme en France*). Die Aufrollung dieser Frage hier wie im *Telliamed* beweist allein schon, daß die Wirkung Spinozas weiter gewesen ist, als die Wissenschaft es heute weiß. Der Weg vom Materialismus — Ausgang die ewige anfangslose Materie — zum Atheismus war ein kurzer, wie die weitere Entwicklung des 18. Jahrhunderts gelehrt hat. Mirabaud leugnet zwar in seinen beiden Abhandlungen nicht offen die Existenz Gottes, aber die ganze Grundstimmung, ihre ausgeprägt un-, ja antichristlichen Tendenzen und mannigfache Bemerkungen sowie das grundsätzliche mit Stillschweigen Übergehen der Bedeutung Gottes in all den angeschnittenen wichtigen Fragen lassen doch ziemlich klar erkennen, zu welcher Partei er geneigt hat. Wer einmal die ewige ungeschaffene Materie als erstes Prinzip ansah, war eigentlich schon Atheist. Daß diese Vermutung richtig ist, darauf deutet auch der Umstand, daß der enragierte Atheist Naigeon der einzige war, der Mirabauds Werk eine äußerst günstige Kritik und eine hervorragende Stelle in seinem *Dictionnaire de la philosophie ancienne et moderne* zuwies. Nicht nur hebt er ihn und sein Buch in den Himmel und druckt beide Abhandlungen von Anfang bis zu Ende ab, sondern — und das ist das interessanteste — er nimmt ihn gegen Dalembert in Schutz, der es Mirabaud als Verdienst anrechnet, daß er nicht das *Système de la Nature* verfaßt habe! Es greift den berühmten Enzyklopädisten noch nach seinem Tode heftig an, daß er versucht habe, in seinen *Éloges* die Akademiker zu „kleinen Heiligen" zu stempeln, darunter auch unsern Mirabaud, obwohl er ganz genau gewußt hätte, daß dieser „einer von jenen Schriftstellern gewesen sei, die den Menschen das Glauben an die Gottheit habe nehmen wollen[2]."

So bleibt nur noch ein abrundendes Wort über die zeitgenössische Bedeutung des Werkchens auszusprechen übrig. Die in ihm abgehandelten Probleme gewinnen erst nach Mitte des Jahrhunderts erhöhte Bedeutung. Wenn man beachtet, mit welchem leidenschaftlichen Eifer allein Voltaire gerade diese Fragen immer und immer wieder anschneidet und in seinem ganz bestimmten Sinne

[1] *C'est là en effet le dernier retranchement des Materialistes. Instruits par leurs maîtres Epicure et Spinosa, ils ne se sont pas contentés . . . . . ils l'ont encore érigée en divinité* etc. (Essai sur la Chronologie, p. 27).

[2] Naigeon, Art. Mirabaud. III, 240.

einer nach rechts wie links Front machenden Stellung sie teils erfreut annimmt teils aber heftig ablehnt, gelangt man zu der Gewißheit, daß diese Probleme damals die Gemüter aufs höchste erregten. Wenn aber V. Klemperer in einer Besprechung meiner Studie über den *Telliamed* behauptet, daß ein solches Werk aus der eigentlichen Literatur zu eliminieren und lediglich den Naturwissenschaften zuzuteilen sei, so verkennt er durchaus das eigentliche Wesen der Aufklärungsliteratur. Diese ist so eng mit den Naturwissenschaften verwachsen, so intensiv von ihnen durchsetzt, von ihnen gestützt, daß es oft unmöglich ist, das eine vom andern gänzlich loszutrennen, um so mehr, als ihrerseits die „rein" naturwissenschaftlichen Werke fast stets in ein philosophisches, meist kosmologisches Problem ausmünden. Man liebt es, von unterwissenschaftlicher Basis aus ein Gebäude zu errichten, das in philosophierender Spekulation, systematisch aber oft auch sehr unsystematisch, den Makrokosmus des Weltalls in seinem Entstehen und Vergehen wie den Mikrokosmos der menschlichen Existenz in ihrer irdischen Gebundenheit zu begreifen trachtet. Mir erscheint der beste französische Kenner dieser so eigenartigen Epoche, Gustave Lanson, weitsichtiger und kompetenter in seinem Urteil, der schon längst mit Nachdruck auf die Bedeutung der ganzen riesigen daneben und darunter fließenden Quellen hingewiesen hat, aus denen sich mehr, als man bisher weiß, die großen und größten Ströme speisen[1]. Die Aufklärungsliteratur ist nicht Privileg einzelner, sondern eine Literatur der breiten Masse der Gebildeten, daher nicht selten künstlerisch mittelmäßig, und wir werden weder dem geistesgeschichtlichen Gehalt noch auch dem literarischen Eigenwert dieser Epoche gerecht, wenn wir uns hier auf die großen Namen beschränken. Die Durchdringung des Volkes mit fortschrittlichen Ideen, mit einem gewissen nicht zu gering zu schätzenden Wissen ist ohne diese rege Anteilnahme in weiten Kreisen, ohne die vielen anonymen Schriften und Schriftchen, die Jahr um Jahr in die Welt flattern, schwer begreifbar, und das Endergebnis ist der Sieg des Materialismus, auf den diese fast ausnahmslos hinarbeiten. Mirabauds Werkchen ist eins von ihnen. Seine Nachwirkung zu beleuchten, würde eine kleine Studie für sich erfordern. Sie ist jedenfalls vorhanden, aber nicht leicht mit Händen zu greifen, weil sie sich vielfach mit jener des *Telliamed* vermischt[2]. Tatsache ist, daß die in beiden Büchern erstmalig mit solcher Hitze wie zugleich Überlegung in die Diskussion geschleuderten Probleme die Gedankenwelt der französischen Menschheit des 18. Jahrhunderts nicht wieder losließen, sondern immer von neuem pro et contra erörtert, und daß die Argumente, die hier mit unleugbarem Geschick zur Erschütterung des traditionellen Weltbildes ins Gefecht geführt wur-

[1] *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris 1912, p. 1ff., p. 293ff. « *Questions diverses sur l'histoire de l'esprit philosophique en France avant 1750* ».

[2] Vgl. meine Studien zur franz. Aufklärungsliteratur G.R.M. 1920, p. 306.

den, immer wieder aufgegriffen und verwendet wurden, selbst von Voltaire, soweit dies im Interesse seiner relativ vorsichtigen Kritik lag. Wohl den letzten Nachklang darf man im *Système de la Nature* suchen, das z. B. in der Auslegung des biblischen Weltschöpfungsproblems direkt auf *Le Monde* verweist[1] (die Bibel als Kronzeuge für eine antidogmatische Auffassung im Sinne der Präexistenzlehre der Materie, nach freireligiösen Schriften wie Burnets *Archaeologiae Philosophiae* angerufen). Das Verdienst, alle diese Fragen in sorgsamer scharf kritischer Überlegung erstmalig erörtert zu haben, bleibt dabei nach wie vor dem *Telliamed* vorbehalten. Die Bedeutung Mirabauds liegt darin, diese Ideen weitergeführt und in dem besonderen Schlaglicht der antiken Vorstellungswelt beleuchtet, dazu das Seelenproblem in seiner engen Verbindung mit der Ewigkeits- und Unsterblichkeitsfrage als neues wichtiges Debattierproblem angefügt zu haben.

Der besondere Eigenwert von *Le Monde* aber beruht darauf, daß es in die Frühzeit der Aufklärungsperiode gehört, als diese Fragen im allgemeinen noch nicht diskussionsreif waren. Denn wenn auch, wie ich bereits nachweisen konnte, der *Essai de l'âme* erst zwischen 1748 und 1751 abgefaßt worden ist[2], so ist der erste Teil, der eigentliche *Le Monde*, schon 11 Jahre früher erstmalig publiziert worden, nämlich in den von Fr. Bernard 1740 edierten « *Dissertations mêlées sur divers sujets importants et curieux* » (Amsterdam), als erste Dissertation unter dem Titel « *Qui traite de l'origine du monde* ». Die Unterschiede zwischen den beiden Versionen sind nicht bedeutend. Die erste von 1740 ist etwas kürzer und weniger korrekt; die Zahl der Anmerkungen ist wesentlich geringer; natürlich findet sich keine Spur der polemisierenden Noten. Es fehlt auch noch das 6. Kapitel von *Le Monde*, die « *Sentimens des anciens sur la nature de l'âme humaine* »; wohl aber enthält das cap. VI *Des habitans de la Terre* auf p. 131 bis 132 wenigstens die ersten Keime dazu. Auch in der 1743 publizierten Sammlung « *Nouvelles libertés de penser* » (Amsterdam) finden sich einige Partieen, die später im *Essai de l'âme* ziemlich entsprechend wiederkehren[3]. Offenbar hat das Seelenproblem Mirabaud frühzeitig beschäftigt, aber erst nach und nach hat er sich intensiver mit ihm befaßt, und der Gesamt-Fragenkomplex, wie ihn *Le Monde* aufweist, stammt gewiß erst aus den letzten Jahren des 5. Dezenniums. — Andere Teilprobleme, wie die Darlegungen über die Kolonien der Alten in ihren besonderen Beziehungen zum *Telliamed* habe ich ebenfalls früher untersucht. Nach allem können wir die erste Version als einen noch nicht völlig ausgearbeiteten Entwurf betrachten, von dem sich Bernard eine Abschrift zu verschaffen gewußt und wohl ohne Wissen des

[1] Bd. I, cap. II, Anm. 7.

[2] Einleitung in eine kritische Ausgabe von B. J. Maillets „Telliamed", p. 116.

[3] So auch Damiron, *Mémoires pour servir à l'histoire de la philosophie au XVIIIe siècle.* Paris 1858. Bd. II, p. 383ff.

Verfassers abgedruckt hat; *Le Monde* 1751 ist dann die von Le Mascrier edierte, verbesserte und vermehrte 2. Version, die vielleicht auch auf einem Manuskript fußt. Zur sorgfältigen Untersuchung des Seelenproblems ist Mirabaud also erst später gelangt; angeregt möglicherweise durch La Mettrie, der ihm wohl auch Mut gemacht hat zu der erheblich kühneren und offeneren Behandlung. Davon abgesehen, enthält aber die Bernardsche Version bereits alle Tendenzen, die sich gegen die Autorität der Bibel richten. Sie gehen freilich auf Maillet zurück, aber da dessen *Telliamed* erst 1748 erschien, waren die « *Dissertations* » das erste Denkmal, das sie durch den Druck weiter verbreiten konnte.

Lehrreich auf alle Fälle ist der Einblick, den wir durch diese komplizierten Beziehungen, den eigenartigen Gedankenaustausch in den Kreisen der Aufklärer, von der unterirdischen Wühlarbeit erhalten, die diese Frühperiode bis 1751 charakterisiert. Lehrreich aber auch das Bestreben eines Mannes wie Le Mascrier, sich bei seinen Publikationen solcher Werke zu schützen. Und auf sein Konto darf man endlich noch den gänzlich aus dem Rahmen fallenden Schlußteil der den *Essai de l'âme* beschließenden *Conclusion* setzen, der nach den vorangehenden ausgesprochen monistisch-materialistischen Endfolgerungen urplötzlich den Traditionalismus Montaignes heraufbeschwört und bedingungslos gläubig Gottes Offenbarung und Christi Auferstehung anruft. Der unmittelbar sich daran anfügende Hinweis in „Ichform" auf den folgenden « *Essai sur la Chronologie* » bestätigt diese Vermutung. Doch absolute Gewißheit darüber, Gewißheit auch über die wahre Urfassung von Mirabauds Werk werden wir erst haben, wenn es gelingen sollte, eine Handschrift davon zu entdecken. Eine solche, ja sogar mehrere existieren nach Lansons erwähnten Darlegungen (*Rev. d'hist. litt.* 1912, p. 304—6). Es dürfte sich also recht wohl lohnen, diese einmal in ihrem Verhältnis zu einander wie zu den Drucken zu untersuchen, so wie ich es für den *Telliamed* vor Jahren getan habe, und ebenso würde es verlohnen, die übrigen Schriftchen Mirabauds, die z. T. auch in handschriftlicher Urform vorliegen nach Lanson, auf ihren Gehalt zu prüfen. Es steht schon jetzt für mich außer Zweifel, daß eine solche Nachforschung einen weiteren Beitrag liefern würde zur näheren Kenntnis Mirabauds wie zur „Textkritik" im 18. Jahrhundert, die zu gleicher Zeit ein Stück Geistesgeschichte darstellt.

Kleine Beiträge.

Eine mißverstandene Eckhartstelle.

In den Reden der Unterscheidung führt Meister Eckhart u. a. aus, daß, wer reich werden, d. h. Gott erlangen wolle, zuerst arm werden, d. h. alles Kreatürliche aufgeben müsse. Nur unter dieser Voraussetzung kann Gott sich ihm geben. Weil Gott sich uns aber geben will, darum will er uns auch *alle eigenschaft gar*

und zů mal benemen. ja in der warheit, das wil got kein wiss nit, das wir als vil eigens haben, als mir in minen augen möchte ligen[1]. Dieser letztere Satz ist nun von allen Übersetzungen, die mir vorliegen, gröblich mißverstanden worden. Ich lasse diese Übersetzungen folgen. Lehmann[2] übersetzt: „Ja, wahrhaftig, das will Gott durchaus nicht, daß wir alles das als unser Eigentum betrachten, was wir mit unsern Augen wahrnehmen." Bernhart[3]: „Ja, wahrlich, Gott will es nicht, daß wir das zu eigen haben, was unsern Augen gefällt." Büttner[4]: „Ja wahrhaftig! daran liegt doch Gott nichts, daß wir als unser Eigentum ansprechen dürfen, was mir gerad ins Auge sticht."

Schon die Gesamthaltung der Stelle hätte die Übersetzer stutzig machen können. Bereits in Zeile 17/18 des Originals will Gott uns *alle eigenschaft gar und zů mal benemen.* Und im nächsten Satz will er nur noch, daß wir auf das verzichten, was wir mit den Augen wahrnehmen, was unsern Augen gefällt, was uns gerad ins Auge sticht. Das heißt doch ein merkwürdiges Abflauen statt des für Eckharts Stil so bezeichnenden immer schärferen Zuspitzens, immer feineren Heraushämmerns des Gedankens, der grade zur Rede steht. Die einzig mögliche Auffassung der Stelle ist die realistisch-drastische, auf die auch schon das Umspringen der 1. Pers. Pl. in die 1. Sg. hätte hindeuten können. Die Stelle besagt somit: „Gott will das durchaus nicht, daß wir (auch nur) so viel zu eigen haben, wie mir (Eckhart) in meinen Augen liegen könnte." Im Auge liegen kann einem bekanntlich nichts, ohne daß es sich alsbald höchst lästig bemerkbar macht. Nicht so viel zu eigen haben, wie man im Auge tragen kann, heißt also: „nichts", schlechthin „gar nichts" zu eigen haben. Bei dieser Auffassung kommt jene Steigerung heraus, die wir vorher vermißten. Zugleich paßt diese Auffassung gut zu der auch sonst an Eckhart beobachteten plastischen Ausdrucksweise[5]. Wir brauchen uns aber nicht nur auf diese Stilmomente zu berufen. Ganz ähnlich wie Eckhart hat auch Neidhart von Reuental einmal einen Gewinn, der schlechthin nicht vorhanden ist, so bezeichnet: *den gewin trüge er hin ze Meinze in sinen ougen*[6]. Also eine ganz verwandte Ausdrucksweise wie bei Eckhart und damit eine starke Stütze für unsere Auffassung. Nur ist Neidhard noch ein bischen drastischer als Eckhart. Bei ihm findet der Gewinn nicht nur in den Augen Raum, weil er so nichtig ist, man kann ihn sogar darin noch eine Strecke weit[7] transportieren.

Eckhart wie Neidhart dürften übrigens beide mit ihrer Ausdrucksweise aus volkstümlichem Gut schöpfen, das auch heute noch fortlebt. So bringt das Rheinische Wörterbuch Bd. I, 313, 30ff. eine Reihe ganz entsprechender Redensarten aus der heutigen Mundart, am ähnlichsten wohl 313, 42f.: „*Dat ka mich en en Og lige*" „nicht das Geringste" (aus Aachen). Und das handschriftliche Material des Hessen-Nassauischen Wörterbuchs kennt z. B. aus Wissenbach im Dillkr.: *Noch nett suvill, wei mer im Aag leire kann* „noch nicht soviel, wie man im Auge leiden kann", d. i. „nichts".

Marburg a. d. Lahn. Luise Berthold.

[1] Meister Eckharts Reden der Unterscheidung, hrsg. v. E. Diederichs (Kleine Texte 117), S. 41, Z. 17—20.

[2] W. Lehmann, Meister Eckehart (Klassiker der Religion 14/15), S. 91.

[3] Meister Eckhart, ausgew. u. übers. v. J. Bernhart (Sammlung Kösel 77), S. 125.

[4] Meister Eckeharts Schriften und Predigten, aus dem Mhd. übers. u. hrsg. v. H. Büttner, Bd. 2 (1921), S. 45.

[5] Beispiele dafür bei Karrer, Meister Eckehart, Das System seiner religiösen Lehre und Lebensweisheit, S. 23. 26. Ich sehe hier davon ab, Karrers Beispiele durch solche aus eigener Sammlung zu vermehren.

[6] Neidhards Lieder hrsg. v. Haupt, 2. Aufl. hrsg. v. E. Wiessner, S. 66.

[7] Ob nach Mainz oder nach Adelhalms Wohnsitz, wie Keinz (Die Lieder Neidhards von Reuental S. 64) will, tut hier nichts zur Sache.

Zu H. v. Kleists Würzburger Reise.

Der Einwände ungeachtet, die R. Steig (H. v. K. als Politiker, Frkf. Ztg. 14. XI. 1911, 1. M.) und H. Meyer-Benfey (Morris' Hypothese über K.s Reise nach W. ZfdU. XXX, S. 530ff.) gegen die sexualpathologische Auffassung von Kleists rätselhafter Reise nach Würzburg erhoben haben, halten so geistreiche Schriftsteller wie Gundolf (S. 21) und St. Zweig (S. 168) noch immer an ihr fest. Letzterer übernimmt gar unbesehen Minde-Pouets selbst wieder auf Morris und Rahmer gestützte Verdächtigung, daß die Schilderung des durch „ein unnatürliches Laster" verblödeten Jünglings in Kleists Brief vom 13—18. IX. 1800 glatt erfunden sei. Gegen Morris Behauptung, daß ein solches Krankheitsbild unmöglich sei, verwies schon Wukadinović (Euph. VIII, S. 772f.) auf ähnliche Darstellungen bei S. A. Tissot, einem französischen Arzte aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Verdacht willkürlicher Erfindung fällt vollends dahin, wenn man neben die angeführte Briefstelle eine Seite aus C. W. Hufelands berühmter Schrift „Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern" (1796) legt (II. Teil, 1. Abschnitt, 2. Kap.)

Kleist (ed. E. Schmidt) V, S. 122:

„. . . der Anblick eines Wesens, den ein unnatürliches Laster wahnsinnig gemacht hatte. — Ein 18jähriger Jüngling, der noch vor kurzem blühend schön gewesen sein soll und noch Spuren davon an sich trug, hing da ... mit nackten, blassen, ausgedorrten Gliedern, mit eingesenkter Brust, kraftlos niederhangendem Haupte, — Eine Röthe, matt und geadert, wie eines Schwindsüchtigen, war ihm über das todtenweiße Antlitz gehaucht, kraftlos fiel ihm das Augenlid auf das sterbende, erlöschende Auge, wenige sachlose Greisenhaare deckten das frühgebleichte Haupt, trocken, durstig, lechzend hing ihm die Zunge über die blasse, eingeschrumpfte Lippe ... — er hatte nicht das Vermögen die Zunge zur Rede zu bewegen, kaum die Kraft den stechenden Atem zu schöpfen — nicht verrückt waren seine Gehirnsnerven, aber matt, ganz entkräftet, nicht fähig seiner Seele zu gehorchen, sein ganzes Leben nichts als eine einzige, lähmende, ewige Ohnmacht."

Hufeland II, S. 12 (ich benütze einen Nachdruck, Frankfurt und Leipzig 1798, ohne Verlegernamen):

„Schrecklich ist das Gepräge, was die Natur einem solchen Sünder aufdrückt! Er ist eine verwelkte Rose, ein in der Blüthe verdorrter Baum, eine wandelnde Leiche. Alles Feuer und Leben wird durch dieses stumme Laster getödet und es bleibt nichts als Kraftlosigkeit, Untätigkeit, Todtenblässe, Verwelken des Körpers und Niedergeschlagenheit der Seele zurück. Das Auge verliert seinen Glanz und seine Stärke, der Augapfel fällt ein, die Gesichtszüge fallen in das Länglichte, das schöne jugendliche Ansehen verschwindet, eine blaßgelbe bleyartige Farbe bedeckt das Gesicht. Der ganze Körper wird krankhaft, empfindlich, die Muskelkräfte verlieren sich . . ., jede Bewegung wird sauer, die Füße wollen den Körper nicht mehr tragen, die Hände zittern, . . . die Sinnwerkzeuge verlieren ihre Kraft, alle Munterkeit vergeht. Sie reden wenig, und gleichsam nur gezwungen; alle vorige Lebhaftigkeit des Geistes ist erstickt."

Prag. Jos. Körner.

Ein Schreibfehler in Hebbels „Herodes und Mariamne"?

In der 4. Szene des III. Aktes höhnt Alexander vor Mariamne und dem Vizekönig Joseph den abwesenden Herodes, der jetzt vor Antonius knien und flehen möge. „Ich kann Dir zeigen wie!" erwidert Joseph, dem Hohne stolz begegnend.

«Man hat mich deß gezieh'n!» Ich räum' es ein.
«Deß aber nicht!» Ich füg' es gleich hinzu,
Damit Du Alles weißt!

Und Joseph erinnert daran, daß Herodes es schon einmal so gemacht, als die Pharisäer ihn beim Antonius verklagen wollten.

1136 Er hatte es statt ihrer selbst getan,
Vorausgeeilt ins Lager, wie er war,
Und sagte, als sie kamen, Punkt für Punkt
Die Rechnung wiederholend und ergänzend:
Sprecht, ob ich Etwas ausließ oder nicht!

Aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß V. 1130f. ein fingierter Dialog zwischen dem Ankläger Antonius und dem Angeklagten Herodes sein soll; dann hat aber das **mich** in V. 1130 keinen Sinn und muß durch **Dich** ersetzt werden.

Prag. Jos. Körner.

Zur altfriesischen Wortkunde.

II.

1. In seiner Abhandlung „Zur Lexikologie des Altwestfriesischen", Amsterdam 1896[1] bespricht W. L. van Helten auf S. 19 oben eine Stelle des Jus municipale: *Hweerso tween man eghiat jeff wraxliet* usw. und erklärt das erstere Verbum durch 'anreizen' > 'herausfordern' >'fechten' mit Hinweisung auf aisl. *eggja* 'anreizen'. Diese Erklärung scheint mir weder der Form noch dem Gebrauch des Wortes zu entsprechen, das ich vielmehr in *pleghiat* verbessern und zu ae. *plegian*, ne. *play* 'spielen' stellen möchte.
2. Ebenda S. 22 wird *fere* in dem Satze: *hor to tȳt, ner to fere* 'weder zur (rechten) Zeit, noch zu . . . .' — es handelt sich um die Zahlung der Pachtsumme — mit got. *gafaurs* 'gesittet, bescheiden, nüchtern' zusammengebracht und soll 'Gebühr' bedeuten. Ich finde das weit hergeholt und wenig überzeugend, sehe vielmehr in *fere* einen Schreibfehler für *fore* 'vor', lese also *to-fore* 'zuvor', was guten Sinn gibt.
3. Ebenda S. 31 behandelt v. Helten das merkwürdige *hioech-*, bzw. *hen-dēdich* in der Stelle, wo von einem Eidschöffen gefordert wird, daß er *also h.* (im Aofr. *rȳcheftich*) sein soll, daß er des Bischofs Bann büßen (bezahlen) kann, wenn dieser auf ihn fällt. Die Bedeutung des Wortes muß, wie v. H. schon erkannt hat, 'vermögend' sein. Er zieht aber für *hioech-* verkehrterweise got. *hiuhma* 'Haufen' zur Erklärung heran, während er bei *hen-* an *hånd* 'Hand, Erbberechtigter' und an *henda* 'greifen', *undhenda* 'empfangen' denkt. Ich sehe vielmehr in beiden Fällen einen Schreibfehler für *inoech-*, rsp. *enoech-* 'genug' und erkläre das ganze Wort mit 'satisfactionsfähig', abgeleitet von **enoech-dēd* 'satisfactio, Genugtuung', hier im gesetzlichen Sinne gebraucht.
4. Das auf S. 34 besprochene *in -rethe, -rede, -ŕide* muß nach dem Zusammenhange so viel wie 'eingerissene Wunde' bedeuten. v. H. weiß mit dem Worte nichts anzufangen, Walter, Der Wortschatz des Altfries. S. 11, denkt an ais. *hrinda*, ae. *hrindan* 'stoßen', was aber auf lautliche Schwierigkeiten stößt. Es dürfte zu afr. *rīda* 'reiten' und zu ne. *inroad* gehören, das im NED. für das 17. Jahrhundert auch in der Bedeutung 'opening, passage' belegt wird. Die Form mit *-d-* wäre danach die ursprüngliche.
5. Das in PBB. 15, 536 und 17, 331 besprochene *rut-forst* bedeutet wohl 'Rodewald', vgl. aisl. *ruð* 'Rodung'.
6. In der oben genannten Schrift bemüht sich v. H. um das mehrfach belegte awfries. Subst. *fyya* nebst dem Kompos. *fyeloes*, die er zu got. *gafēhaba* 'schicklich' stellt. Die Verbindung *trowa ende fyya* erinnert aber offenbar an unser 'Treu und Glauben', sodaß ich *fyya* aus frz. *fier* 'vertrauen' < vlat.**fidāre* erklären möchte, das als * *fīa* ins Friesische aufgenommen sein wird. Davon wurde dann das genannte Nomen gebildet.
7. S. 24 behandelt v. H. das Subst. *gōm*, das in der Verbindung *mit dādelica gōme* erscheint; so soll St. Peter, der erste Papst, das Beschneiden des Geldes verboten haben! Daß dies 'bei Todesstrafe' bedeuten solle, ist kaum glaublich,

[1] Vgl. dazu Siebs, Lit.-Bl. 1897, Sp. 219ff. und dagegen van Helten, PBrB. 23, 232.

eher wird *gome* das mnd. *gōme* = ahd. *gouma* 'Sorgfalt, Obacht' und *dādelic* in *dēdelic* = mnd. *dēdelik* 'wirklich' zu bessern sein, während v. H. an aisl. *gā* 'achten auf' anknüpft.

8. Das eigentümliche *thruchstrinzede ritherne* hat die Forscher wiederholt beschäftigt; van Helten sah darin (S. 62f.) ein aus Rindsleder gemachtes, zu Strängen geschnittenes Messinstrument (!), Poutsma in De vrije Fries 27, 288 und 28, 42 dachte an geerbte Rinder, endlich Steller, Das awfries. Schulzenrecht S. 45f. übersetzt es durch 'angesträngte Rinder'. Keine dieser Auffassungen scheint mir richtig. Es handelt sich um die dreijährige Revision des Gemeindelandes, wobei der Kläger *ayn-iefta afte onderhewa ende thr. rith.* d. h. eigne Habe oder ein Lehen und ..... haben soll. Schon die Form *ritherne* verbietet an den Plural 'Rinder' zu denken, ich sehe darin vielmehr eine Verschreibung für *irtherue* 'Erbland' (*irth-* = *erth-*) und *thruchstrinzed* heißt 'in Streifen geteilt', vgl. Schmidt-Petersen, Die Orts- und Flurnamen Nordfrieslands, S. 19 über *boelstrenget* Land, das besagt, daß solche Ländereien aus Strängen, d. h. schmalen Streifen, bestehen, die nur nach vereinbarter Aufteilung durch Vermessung hergestellt sein können. Das ist offenbar auch der Sinn der awfries. Stelle.

9. Nach dem Jus mun. soll die Witwe auf einem Stuhle und Kissen sitzen, wovon es heißt: *dī stoel schel wessa scethath ende dat kessen schel wessa reppeth.* Hierüber handelt v. H. Seite 16 Anm. 2 und stellt *schēthath* (so schreibt er) zu aisl. *skœði* 'Leder' und *reppeth* zu mhd. *rupfen* 'aus Werg fabriziert'. Ich halte beides für unrichtig, denn einmal bedeutet *skœði* 'Schuhwerk' und sodann passen die angenommenen Bedeutungen offenbar hier gar nicht. *Scethath* dürfte vielmehr, wie ich schon in PBrB. 48, 470 bemerkt habe, für *un(e)scathad* 'unbeschädigt' und *reppeth* für *un-be-(h)repped* 'unberührt' d. i. 'neu' stehen.

10. In seinen Studien zur Lexikol. des Aostfries. bespricht v. H. Seite 122 Anm. 3 das eigentümliche *lichera* in derWendung *bī thā lichera*, worunter die bei der Taufe gebrauchte Kerze zu verstehen ist. Er möchte es in *liachēra* = *liachthēra* bessern und knüpft an got. *hais* 'Fackel' an. Überzeugend ist dies nicht; *lichera* wird für *liachte* verschrieben sein, vielleicht auf Grund einer falsch verstandenen Korrektur in der Vorlage. Das von mir PBrB. 48, 464 vorgeschlagene *liachtere* 'Leuchter' ist aus sachlichen Gründen weniger wahrscheinlich.

11. Den einmal überlieferten Plural *weuthar* oder *wenthar*, womit die verschiedenen kirchlichen Gnadenmittel bezeichnet werden, erklärt v. H. a. a. O. Seite 123 Anm. 1 als *wēntha* 'Hoffnungen', d. h. 'Hoffnung auf Seligkeit gewährende Gnadenmittel'. Es wird einfach für *werthar* 'Werte, Wertsachen' verschrieben sein! Meine Konjektur *nērtha* in PBrB. 48, 464 nehme ich also zurück.

12. In dem Fluche: *al sā ri werthe thī thīna heva, sā thī thit wēde* erklärt v. H. S. 124 Anm. 1 *ri* als Verderbnis von *riure* = got. *riurs* 'vergänglich', wie schon J. Grimm bei v. Richthofen, Wtb. S. 1165. Da dies Wort nur noch im Nordischen (*rýrr*) erscheint, ist diese Deutung nicht sehr überzeugend. Näher liegt jedenfalls *ringe* 'gering, schlecht, wertlos, wenig'.

13. Das einmal in E belegte *hath* 'Hut' kann nicht = ae. *hæt* sein, wie v. H. S. 165 vermutet, da es dann ja *het* lauten müßte. Es wird einfach für *hōd* verschrieben sein.

14. Das ib. S. 187 besprochene *hūslotha* 'Haussteuer' hat nichts mit got. *laþōn* 'laden' zu tun, sondern enthält das bekannte aisl. *loði*, as. *loða*, ahd. *lodo* 'Loden, grobes Tuch, Kleid, Mantel, Decke'. Die friesischen Gewebe waren ja bekannt und ein gesuchter Handelsartikel[1]. Danach ist auch der Ansatz *hūslōtha* in meinem altfries. Wörterbuch zu ändern!

15. Afries. *hūde* 'Obhut, Schutz' hat kein altes *ū*, sondern zeigt den späteren Übergang[2] von *ō* zu *ū*; das dazu gehörige Verbum *hūda* = *hōda* steht für

[1] Vgl. auch afries. *hreil-merk* und v. H. Seite 185 dazu.

[2] Vgl. Siebs, Pauls Grdr. I², 1221, § 47.

hēda unter Einfluß des Substantivs. Dies zur Berichtigung der Erklärung van Heltens S. 186.

16. Das bei v. H. Seite 21f. besprochene *fili* in der Verbindung *alla fennon anda fil-all a fennon and a fili* wird von Heinertz, IF. 35, 311 als 'Feld' erklärt und zu ae. *fælging* 'Brache' gestellt. Dasselbe Wort erscheint im Holsteinischen als *fīl*, vgl. P. Dohm, Holstein. Ortsnamen, Dissert. Kiel 1908, S. 129, der *fiel* 'leimigte Erde' bei Schütze und *filiger Boden* 'der weniger schwere, aus etwas sandigem Klei bestehende Boden' von der Marsch zitiert. Darnach muß afr. *fil(i)* mit langem Vokal angesetzt werden, was die von Heinertz aufgestellte Etymologie unmöglich macht.

17. Vom Kirchenerbe heißt es in F. 136: *thet hit nēn mon ne binerethe, bitetszie jefta bitiūne;* in *binerethe* möchte van Helten S. 45 eine Verschreibung für *birethene* erblicken, das er = ahd. *biredinōn* 'anklagen' setzt und mit 'beanspruche' übersetzt. Ich trenne lieber in *binere the* und sehe ersteres als Opt. von *binera* 'hindern' (ae. *nierwan*), letzteres als Verschreibung für *jefthe* 'oder' an.

18. Im Afries. findet sich neben *gunga* 'gehen' die Form *unga*, deren Erklärung a. a. O. Seite 159 recht unwahrscheinlich ist. Sie wird durch Satzphonetik entstanden sein, z. B. in Verbindungen wie *fon-, for-, gader-, mis-, on-, und-, ur-, ūt-gunga*, vgl. Formen wie *and-erk* 'Werkzeug' < *andwerk*, *and-erdia* 'antworten' < *and-wardia*, *and-erd* 'Gegenwart', sowie agntn. *al* > *skal* 'soll', ais. *at* 'daß' > *þat*, *enn*, *an* 'denn, als' > *þenn*, *þann*.

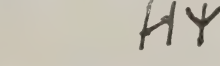
19. S. 312 faßt v. H. *stef* in der Verbindung *~ and stok* und in *is thi erm stef* als Substantiv: 'einem Stab in Starrheit zu vergleichendes'. Näher aber liegt es ohne Zweifel, *stēf* hier als Adj. 'steif' zu fassen, wie dies v. Richthofen im Wörterbuch tut; *and* ist im ersten Beispiel Konjunktion 'wie', wozu man S. 16 bei v. H. vergleiche! Dadurch erledigt sich auch die Bemerkung zu *stok* S. 314.

20. Meine Erklärung von *allera distik* 'täglich' in PBrB. 48, 468 findet sich schon, wie ich eben sehe, in J. Grimms Nachträgen zu Richthofens Wtb. S. 1163.

21. Afries. *hokka* 'Mütze' stellt sich als 'Kopfbedeckung' leicht zu ahd. *scugīn*, *scugin(n)a* 'Scheune', eigentlich 'Dach'. Früher dachte ich an Entstehung aus **hōdka*, s. Streitberg-Festgabe S. 155.

Die Runeninschrift auf dem Thorsberger Schildbuckel.

In Schleswig wurde vor Jahren im Thorsberger Moor ein sehr verhauener Schildbuckel aus Bronze gefunden (vgl. die Abbildung im Haandbog i det nordslesvigske spørsmaals historie, Kopenhagen MCMI, S. 15), der sich jetzt im Museum vaterländischer Altertümer zu Kiel befindet. Auf der Innenseite desselben ist ganz fein folgende aus sechs Runen bestehende Inschrift eingeritzt:



d. i. *hRgsia*, oder von rechts nach links gelesen: *aisgRh*. Wimmer verzichtet a. a. O. S. 16 darauf, dieselbe zu deuten und sieht darin magische Zeichen, wie sie im Norden so oft vorkommen. Ich möchte darin den Namen des Besitzers erblicken. Wenn man nämlich annimmt, daß jeder Laut der Inschrift nur einmal geschrieben ist, so oft er auch vorkommt, läßt sich aus den 6 Runen leicht *Sigigaiʀaʀ aih*, d. h. 'Sigger besitzt mich (resp. ihn)', in altisländischer Sprachform: *Siggeirr á*, herauslesen. Die von Bugge, N. Olsen und Th. von Grienberger[1] gegebene Deutung: *aih sigiʀ*, das jeder wieder anders übersetzt, scheint mir dagegen weniger ansprechend.

Kiel. F. Holthausen.

[1] Vgl. A. Johannesson, Grammatik der urnord. Runeninschriften (Heidelberg 1923), S. 114.

Selbstanzeigen.

Die germanischen Reibelaute s, f, ch im Deutschen von Dr. **Ernst Schwarz,** Privatdozent an der Prager Deutschen Universität (Schriften der Deutschen wissenschaftlichen Gesellschaft in Reichenberg, herausgegeben von Erich Gierach Heft 1). Reichenberg, Gebrüder Stiepel, 1926, 78 S. Preis: geh. Tsch. K. 20.—.

Die Prof. Dr. Primus Lessiak zugeeignete Schrift versucht eine Entwicklungsgeschichte der germanischen Reibelaute s, f, ch im Deutschen zu geben. Vom Urgermanischen ausgehend werden die Schicksale dieser Laute bis ins Neuhochdeutsche verfolgt. Strittige Fragen, so besonders die der Bestimmung des Lautwertes von s und f, werden ausführlicher behandelt. Großer Wert wird auf die Einschätzung des Lautersatzes bei Lehnwörtern und Ortsnamen gelegt. Von den Mundarten werden die in Randstellung befindlichen oder früh vom deutschen Sprachgebiete abgetrennten ausgebeutet. Gestützt auf solche Beobachtungen wird versucht, die schwierige Frage, wie weit in früherer Zeit stimmhafte Aussprache der genannten Laute anzunehmen ist, genauer zu beantworten.

E. S. (Gablonz a. N.).

Käte Laserstein, Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte. In Franz Munckers „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte", Band 58. Verlag Alexander Duncker, Weimar. 208 S.

Die Schrift versucht, die zahlreichen Bearbeitungen des Griseldisstoffes — rund 70 an der Zahl — in den Gesamtablauf der Entwicklung einzuordnen und dabei die typischen Unterschiede des zeitlichen und nationalen Stiles aufzuzeigen. Dabei führt der Weg von Italien (Boccacio und Petrarca) über England (Chaucer) zu der entscheidenden Germanisierung des Stoffes durch den Deutschen Erhart Groß. Nachdem die Renaissance — noch in traditionell epischer Auffassung — den Stoff auf der Bühne angesiedelt hat, entdeckt der Barock aus seinem antithetischen Lebensgefühl heraus in England und Spanien den dramatischen Kern.

Das 19. Jahrhundert entwickelt aus seinem neuen Impuls der Frauenemanzipation heraus ein neues Problem: nicht mehr die Frau als Werkzeug des Mannes, sondern die Ehe als Kampfplatz der Geschlechter (Halm und Hauptmann), bis der Stoff im 20. Jahrhundert bei Ludwig Berger in einem tiefen Pessimismus der Einsamkeit ausklingt.

K. L. (Berlin-Friedenau).

Einführung in das Neuspanische von Krüger, Teubners Spanische und Hispo-Amerikanische Studienbücherei. (XVIII und 216 S.). Geh. RM. 6.40, geb. RM. 7.20. Verlag von G. B. Teubner in Leipzig und Berlin, 1924.

Versucht in zweckmäßiger Anknüpfung und Auswertung der bei Neuphilologen vorauszusetzenden Fachkenntnisse auf dem Gebiete der Phonetik. historischen Grammatik und der sonstigen Kenntnis anderer Sprachen eine Einführung in die heute spanische Umgangssprache unter Zugrundelegung moderner spanischer Literaturproben.

Kr. (Hamburg).

Neuerscheinungen.

Annales Academicae Scientiarum Fenicae. Ser. B. Tom. XVIII, Nr. 2.

Erik Ahlmann, Das normative Moment im Bedeutungsbegriff. Helsingfors 1926. 8°. 95 S.

Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von Walter Goetz.

Band 32: Herbert Grundmann, Studien über Joachim von Floris. 1927. B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin. 8°. IV u. 212 S. Pr. geh. 8 RM.

Handbuch des deutschen Unterrichts, begründet von Adolf Matthias. VI. Bd., 2. Teil, 2. Abschnitt, 1. Hälfte.

Gustav Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. II. Teil: Die Mittelhochdeutsche Literatur. II. Blütezeit. Erste Hälfte. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung. München 1927. Gr. 8°. XVII u. 350 S. geh. 13.50 RM.

Indogermanische Bibliothek, hrsg. von H. Hirt und W. Streitberg†. I. Abt., II. Reihe, 3. Band:

Karl Lokotsch, Etymologisches Wörterbuch der europäischen (germanischen, romanischen und slavischen) Wörter orientalischen Ursprungs. Heidelberg 1927. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. XIX u. 243 S. Preis geb. 15 RM.

Jahrbuch für Philologie, hrsg. von V. Klemperer und E. Lerch. II. Bd. 1927. Max Hueber Verlag, München. 8°. 328 S. Preis brosch. 12 RM. Subskr.-Preis 10 RM.

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, hrsg. von A. Brandl und G. Roethe.

153: Hans-Friedrich Rosenfeld, Mittelhochdeutsche Novellenstudien. I. Der Hellerwertwitz. II. Der Schüler von Paris. 1927. Mayer & Müller, G. m. b. H., in Leipzig. 8°. X u. 541 S. Pr. geh. 34 RM.

Sammlung Goeschen, Berlin u. Leipzig, Walter de Gruyter & Co.

685/6: Leon Kellner, Geschichte der nordamerikanischen Literatur. 2. Aufl. 1927. I. 116 S. II. 111 S.

Prager Deutsche Studien, hrsg. von E. Gierach, A. Hauffen und A. Sauer. Reichenberg i. B. Süddeutscher Verlag Franz Kraus.

38. Heft: Paul Zincke, Georg Forsters Bildnis im Wandel der Zeiten. Ein Beitrag zur Geschichte des öffentlichen Geistes in Deutschland. 1925. 8°. XXVI u. 105 S. Pr. geh. 5 RM.

39. Heft: Anton Haasbauer, Zur Geschichte der oberösterreichischen Mundarten. 1926. 8°. 60 S. Pr. geh. 2.40 RM.

Altdeutsche Textbibliothek, hrsg. von Gg. Baesecke. Max Niemeyer Verlag, Halle a. d. S.

Nr. 21: Konrad von Würzburg, Die Legenden. III. Pantaleon. Hrsg. von Paul Gereke. 1927. 8°. VIII u. 66 S. Pr. geh. 1.60 RM.

Nr. 22/23. Schriften aus der Gottesfreund-Literatur, hrsg. von Philipp Strauch: 1. Heft: Sieben bisher unveröffentlichte Traktate und Lektionen. 1927. 8°. XXI u. 105 S. Pr. geh. 3.60 RM. — 2. Heft: Merswins Vier anfangende Jahre. Des Gottesfreundes Fünfmannenbuch (Die sog. Autographa). 1927. 8°. XVII u. 83 S. Pr. geh. 3.60 RM.

Deutsche Texte des Mittelalters, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

Band XXVI. Der Saelden Hort, Alemannisches Gedicht vom Leben Jesu, Johannes des Täufers und der Magdalena. Aus der Wiener und Karlsruher Handschrift, hrsg. von Heinrich Adrian. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 1927. Gr. Lex. 8°. XXX u. 265 S. Pr. geh. 21 RM.

University Bulletin Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Vol. XIX. N. S. Nr. 2. February 1927.

William A. Read, Louisiana Place-Names of Indian Origin. Baton Rouge, Louisiana. Publ. by the University Ten Times a Year. 8°. XII u. 72 S.

Velhagen und Klasings Sammlung französischer und englischer Schulausgaben. English Authors. Bd. 185. Ausgabe B. Mit Anmerkungen in einem Anhange.

Lionel Curtis, Problems of Commonwealth. Für den Schulgebrauch hrsg. von Karl Ehrke. Bielefeld u. Leipzig 1927. 8°. XVIII, 91 u. 31 S.

Baesecke, Georg, Heinrich der Glichezare und Zur 'Reinhart-Fuchs'-Kritik gegen A. Wallner und E. Schröder (Sonderdruck aus der Zeitschr. f. deutsche Philologie, Bd. 52, S. 1—30).

Brandt, Otto (Kiel), Aus Briefen der Frankfurter Familien Moritz und Stock, der Freunde des Goethehauses 1791—1851. Mit einem Anhang veröffentlicht (Sonderdruck aus den Neuen Heidelberger Jahrbüchern. Jahrg. 1927. 66 S.).

Engwer-Jahncke-Lerch, Französisches Unterrichtswerk (Einheitsausgabe). Französische Sprachlehre von Engwer und Lerch. Bielefeld u. Leipzig 1926. Verlag von Velhagen & Klasing. 8°. VIII u. 227 S.

Fehrle, Eugen, Johann Jakob Bachofen und das Mutterrecht (Sonderdruck aus den Neuen Heidelberger Jahrbüchern. Jahrg. 1927, S. 101—118).

Frings, Th., Der Eingang von Morant und Galie (Sonderdruck aus: 'Teuthonista', Jahrg. 3, April 1927, S. 97—119).

Fraenkel, Ernst, Litauische Beiträge (Sonderdruck aus: 'Indogerm. Forschungen' XLV, S. 73—92).

Güntert, Hermann, Über die Ursache der germanischen Lautverschiebung (Sonderdruck aus 'Wörter und Sachen' X, 1927, S. 1—22).

Herodot, Reisen und Forschungen in Afrika. Bearbeitet von Dr. H. Treidler (Alte Reisen und Abenteuer 17). Leipzig F. A. Brockhaus, 1926. 8°. 159 S. Pr. geb. (Halbl.) 2.80 RM.

Lemcke, Heinrich, Deutsches Dichten. Ein literaturgeschichtliches Lesebuch. Mit 3 Doppeltafeln. Druck u. Verlag B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1927. 8°. X u. 304 S. Pr. geb. 4.40 RM.

Maurer, Friedrich, Die Termine des Dienstbotenwechsels in Hessen (Sonderabdruck aus den Hessischen Blättern für Volkskunde XXV, 1927, S. 106—116).

Pankhurst, E. Sylvia, Delphos The Future of International Language. London. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd. Kl. 8°. 95 S. Pr. 2/6 net.

Pfister, Friedrich, Zur vergleichenden Religionswissenschaft. III. Der Mythus (Sonderabdruck aus der Zeitschr. „Völkerkunde", Jahrg. 1927, S. 18—24).

Reinaert Fragments, The Cambridge (Culemann Fragments). Edited with an Introduction & Bibliography by Karl Breul. Cambridge at the University Press 1927. 8°. XXIV u. 51 S. Pr. 7/6 net.

Ruppert y Ujaravi, Ricardo, Spanisches Lesebuch mit Einführung in die Kultur Spaniens für Anfänger und Fortgeschrittene hrsg. Mit 23 Abbildungen und 2 Kartenskizzen. 2. Aufl. München 1927. 7. Lindauersche Universitäts-Buchhandlung (Schöpping). 8°. VIII, 143 u. 22 S. Pr. geh. 3.50 RM.

Russo, Luigi, Italienische Erzähler (1860—1926). Aus dem Italienischen übertragen und nach Angaben des Verfassers vervollständigt von Laura M. Kützer. Julius Groos, Heidelberg 1927. 8°. XL u. 278 S. Pr. geb. 5 RM.

Schröfl, Aloys, Der Urdichter des Liedes von der Nibelunge Nôt und die Lösung der Nibelungenfrage. J. B. Hohenester Verlag, München 1927. 8°. 352 S. Pr. geh. 13 RM.

Wacker, Gertrud, Spanisches Lesebuch zur Einführung in die Kultur Spaniens hrsg. Mit 31 Abb. im Text. 1927, B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin. 8°. XVI u. 131 S. Pr. geb. 4.60 RM. — Dazu von ders., Wörterverzeichnis. 8°. 57 S.

Priester Wernhers Maria, Bruchstücke und Umarbeitungen, hrsg. von Carl Wesle. Max Niemeyer Verlag, Halle a. d. S. 1927. 8°. LXXXVIII u. 324 S. Pr. geh. 20 RM.

Zeitschriften (im Austausch): Acta Philologica Scandinavica (Tidsskrift for nordisk Sprogforskning). II. Aargang, 1. Hæfte, 1927. — Iberica (Zeitschr. für span. u. portugies. Auslandskunde), VI, Heft 3 u. 4, 1927. — Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 3. Jahrg., 1927, Heft 2. — Modern Language Notes, Vol. XLII, Nr. 3 u. 4, 1927. — Namn och Bygd (Tidskrift för nordisk Ortnamnsforskning) 14, 1926, Häfte 3—4. — Neophilologus, 12. Jaargang, 3. Aflevering, 1927. — Maal og Minne (Norske Studien), 1. u. 2. Heft, 1927. — Revue germanique, 18. année, Nr. 1, 1927. — Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 5. Jahrg., 1927, Heft 2. — Zeitschrift für Deutschkunde, Jahrg. 1927, Heft 3.

14.

Nachruf auf Hugo Schuchardt.

Rede gehalten am 27. Mai 1927 im Neuphilologenverein in Wien.

Von Dr. **Karl Ettmayer**, o. ö. Professor an der Universität **Wien**.

Der Wiener Neuphilologenverein hat Sie eingeladen zu einer Schuchardtgedenkfeier zusammenzutreten und damit einem Manne der Wissenschaft einen ehrenden Epilog zu sprechen, dem wohl nirgends besser als in unserer engeren Heimat, als in unserem deutschen Österreich ein Nachruf seiner dankbaren Mitbürger gebührt. Seit mehr als 60 Jahren steht sein Name in der Sprachwissenschaft in allererster Linie. Fast keine Fragestellung der Linguistik gibt es, zu deren Formulierung er nicht beigetragen hätte, keine Theorie, für oder gegen die er nicht mit überlegener Dialektik gestritten hätte und die meisten neuen Hilfsquellen sprachwissenschaftlicher Erkenntnisse hat er im Laufe dieser Jahrzehnte mit erschließen geholfen, hat ihre Ausnützbarkeit angedeutet und Methoden in dieser Richtung entwickelt. Und gerade seit 50 Jahren ist dieser Mann ein Österreicher geworden, — und hat, obwohl in Sprache und Wesen seine thüringische Heimat nie verleugnend, ja dieses Wesen eher mehr und mehr hervorkehrend, — doch immer mit warmem Herzen an unserem Lande und an uns selbst Anteil genommen. Andere Menschen die ein halbes Saeculum in einer so anziehenden, so bestrickenden Stadt wie Graz verbringen, pflegen, wie wir unter uns sagen, zu „vergrazern" — wenigstens in ihrem Ausdruck, in ihrem Gehaben, wenn nicht gar in ihrem geistigen Horizonte. Nun habe ich wohl Schuchardt beiläufig in den letzten 20 Jahren weder gesehen noch seine Stimme gehört — doch glaube ich, daß er auch in dieser Frist, wie vorher, sich kaum „vergrazert" haben mag. Er gehörte zu den Menschen, die sich eher dissimilieren als assimilieren (um einen sprachwissenschaftlichen Ausdruck zu gebrauchen) — doch im Herzen war er immer einer der unsrigen, und wir haben alle Ursache ihm dankbar zu sein.

Es ist für ein Land gewiß nicht gleichgültig, wenn darin Männer, welche den Alltag um Haupteslänge überragen, ihren Wohnsitz nehmen, und wenn in einem leicht empfänglichen und leicht zu begeisterndem Volksstamme wie dem unsrigen, Gelehrte ihre zweite Heimat suchen, welche unsere Jugend mit freiem Blicke und belebendem Geiste für Bildung und Kultur, Wissenschaft und Ent-

wicklung und für die letzten Geheimnisse des Wesens ἄνθρωπος zu interessieren wissen. Solche Männer sind der Sauerteig, aus dem neues geistiges Leben geboren wird, und ein solcher Mann ist uns auch Schuchardt gewesen. Aber in dem Augenblicke, da ich diesen Satz ausspreche — und ich halte ihn für vollauf berechtigt, — steigt auch schon vor mir jener Schatten — jener koboldische Geist auf, der zeitlebens Schuchardt begleitet zu haben scheint — das echt Schuchardtsche Paradoxon. Ich sehe schon, wie die Leute gelaufen kommen, die ihn und sein Grazer Leben beiläufig kannten: — „Wie? rufen sie, — Schuchardt soll so in Österreich gewirkt haben? — Er, der fast keine Hörer hatte und wie die Fama erzählt, fast keine haben wollte, — er mit seinem odi profanum volgus et arceo!" — Und doch hat er es getan, nicht direkt, aber reichlich indirekt. Das ist eben eines seiner vielen Paradoxe.

Ist es nicht auch paradox, daß unter seinen wenigen direkten Schülern, just ich ihm hier einen Nachruf halte? — Es ist kein Zufall, daß wir uns durch 20 Jahre nicht gesehen haben. Doch das waren Herzenssachen, und die Herzen sind eben paradox. Ebenso ist es mir auch eine Herzenssache, heute hier zu sprechen. Nennen Sie mich meinethalben paradox, — denn da mein Herz es verlangt, lasse ich ruhig auf mir sitzen, was Fremde darüber sagen mögen und weiß mich eben darin Schuchardts Schüler.

Denn das, glaube ich, muß man Schuchardt vor allem zubilligen: — er war eine durch und durch impulsive, warmherzige und seinem Herzen unbedingt folgsame Natur, — ein ehrlicher Mensch, — ein Mann, der aufrecht durchs Leben schritt und alles, was ihm darin begegnete, als impulsive Momente erfaßte, und in Impulsionen umsetzte. Selbst die Wissenschaft hat er immer als eine Gefühlssache behandelt. Charakteristisch ist der Ausspruch in seiner Vorrede zum Vokalismus: „Es liegt mehr im Interesse der Wissenschaft über schwierige Punkte zuerst überhaupt eine, wenn auch kühne Ansicht aufzustellen, als dieselbe bloß mit einem kritischen Kreuze zu bezeichnen, da auf jene Weise der Widerspruch, das belebende Element der Forschung geweckt wird." Und ebenso in einer seiner spätesten Publikationen: „In der Eris, d. h. in der friedlichen haben wir die Schutzgöttin des menschlichen Fortschrittes zu sehen. Daß wir alle in das gleiche Horn stoßen, ist ebenso unerwünscht wie unmöglich; jeder spiele auf seinem Instrument und wirke nach bester Kraft im Orchester mit, und eine solche Orchestermusik wird sich durch Anpassung und Ausgleiche beständig vervollkommnen." In den 55 Jahren die zwischen diesen beiden Aussprüchen liegen, läßt er immer wieder erkennen, daß ihm die Wissenschaft das Forschen ist, und das Forschen ist ihm ein impulsives Eingreifen ins Leben. Darum will er von einer Scheidung zwischen Leben und Wissenschaft nichts wissen. Darum seine nachdrückliche Forderung nach popularisierender Wissenschaft,

die er schon als ganz junger Professor erhebt — darum sein Hineintragen der Wissenschaft in die Politik, wie er sich gelegentlich seines Slawodeutschen äußerte, und darum seine an G. Meyer gerichtete Klage: „Schweigen mag leichter sein als Widerrufen. Manche Forscher — und sehr hervorragende haben mir dies eingestanden — enthalten sich grundsätzlich jeder Rückäußerung auf eine gegen sie gerichtete Kritik. Das verstehe ich eben gar nicht." Darum auch seine Begehren: es gehöre zu einer guten, wissenschaftlichen Arbeit, das, was Goethe als Erfordernis eines guten Gedichtes bezeichnet: sie muß uns zu denken geben und zu sagen übrig lassen, nicht in dem Sinne, daß Lücken auszufüllen und Fehler zu rügen wären, sondern, daß wir zahlreiche, wichtige Fäden nach unserer eigenen Weise weiter spinnen. Wenn es, von reinen Stoffsammlungen abgesehen, wirklich „abschließende" Arbeiten gäbe, wir würden wenig Freude daran haben." (Rez. über Mussafia Lbl. 1883).

Es ist ein großer Vorzug des Gelehrtenstandes, daß es wohl keinen gibt, der sein Professoramt nicht mit innerer Berufsfreude versehen würde, und nicht, im Gegensatze zu so vielen „praktischen" Berufen, in seiner Arbeit auch in der Richtung des Gemütes volle Befriedigung fände. Darum ist diese Schuchardtsche Einstellung wohl keinem von uns fremd. Wir alle kennen die Freude am Forschen, und wissen die Anregungen die uns aus guten, wissenschaftlichen Arbeiten zuströmen, zu schätzen. Auch fühlt wohl jeder, wenn er angegriffen wird, den Drang zu erwidern. Aber ich glaube, daß nur wenige von uns so stark, so fast ausschließlich dem impulsiven Zuge in ihrer Berufstätigkeit unterworfen sind, wie es Schuchardt war. Es gibt viele — auch ich gehöre dazu — die entgegen ihrem natürlichen Zuge, auf wissenschaftliche Angriffe ungern, am liebsten gar nicht antworten. Gelehrte können irren, — die Wissenschaft kann berichtigen. Aber es bedarf keiner Dialektik, um diese Irrtümer zu verbergen, keiner Wortgefechte, um der Wahrheit zum Siege zu verhelfen, wenn sie nur einmal gefunden und ausgesprochen ist. So überwinden wir unsere Impulse — und schweigen. Aber das versteht Schuchardt nun gar nicht. Oder: — wir alle wissen, daß jeder sein Instrument spielt. Ich so gut, wie dieser und jener. Und gibts zwischen mir und meinem Nachbarn irgend einen Mißton, so wird einer von uns beiden wohl falsch gespielt haben: — entweder er, — oder ich? Aber wir maßen uns nicht an, den Musikpart eines fremden Instrumentes zu korrigieren. Nicht so Schuchardt! In rascher Auffassungsgabe hat er gelernt, nicht ein Instrument sondern gleich ein ganzes Dutzend zu spielen. Und wo eines nicht nach seinem Sinne erklang, da fuhr er mit seinem ganzen Temperamente dazwischen. Er war kein bloßer Orchestermusiker, wie er sich bezeichnen will, — er war der geborene Dirigent.

Und dieser überaus impulsive, für jede Aktualität fast überempfindliche Mensch mußte — und das ist wieder eines seiner Para-

doxe — just die klassische Philologie zum Lebensberufe wählen, deren Fesseln er allerdings nur kurze Zeit zu tragen vermochte. Eine Gegenwartsnatur, wie die seine, konnte das Gesicht nicht dauernd nach rückwärts wenden. Und seine Phantasie, die immer auf das Große und Weite gerichtet war, riß die Schranke eiligst nieder, welche das heutige Leben von der Altertumswissenschaft trennt. Diesen Schüler des großen Ritschl hat gewiß keine äußere Rücksichtnahme und haben keine materiellen Aussichten, hat kein sich bietender Vorteil zum Romanisten gemacht. Sein innerstes Wesen, fast möchte ich sagen, eine Notwendigkeit seiner Naturanlage vertrieb ihn von den — in beschaulicher Ruhe und klassischer Schönheit sich spiegelnden Gestaden der Alt-Philologie und riß ihn hinein in den wild hinstürmenden Entwicklungsstrom der romanischen Sprachen.

Ich habe eben einen zweiten, tief wurzelnden Zug seines Wesens erwähnt: sein Blick war immer auf das Weite, das Große, das Ferne gerichtet, — oder besser, er glitt immer vom Speziellen ins Allgemeine. Seine Arbeiten über das Magyarische, das Baskische, das Khartwela (Georgische) und Benguela, über Negerportugiesisch, Malayospanisch und die sonstigen Kreolendialekte erweisen dies in einer Richtung, seine Ansichten über allgemeine Sprachwissenschaft, Sprachverwandtschaft usw. in der andern. Ich wage nicht zu behaupten, daß ihm auch hier eine Naturanlage diese Denkrichtung suggeriert habe. Eher vermute ich, daß sie ihm durch seine Erziehung und durch die geistige Atmosphäre zukam, in der er aufwuchs. Schuchardt ist Thüringer, in Gotha geboren, und seine Familie stand, ich weiß nicht genau in welchen Beziehungen zum großherzoglichen Hofe. Als ich vor einigen Jahren auf dem weihevollen, von Poesie und deutscher Größe ganz erfüllten Weimarer Friedhofe den Namen von irgend welchen Anverwandten, vielleicht den Eltern Schuchardts las, war mir vieles in meinem ehemaligen Lehrer plötzlich klar. Er ist 1842 geboren und auf seiner Jugend mußte noch ein Nachglanz der großen Weimarer Zeit gelegen haben. Bilde ich es mir nur ein, daß Schuchardts Prosa besonders in den letzten Aufsätzen mich so oft an Eckermanns Gespräche erinnerte, und daß mir auch seine Gedanken immer mehr als seine goetheïsierenden Jugenderinnerungen erschienen, vor allem sein Blick in die Ferne und sein Schauen vom Speziellen ins Allgemeine? Zu viel darf man wohl nicht hineinlegen, denn ich vermisse viele Ideen, die Goethe ausgemünzt hatte, und an denen ein bewußt goetheïsierender Sprachforscher gewiß nicht achtlos vorbeischritte, wie die Harmonie der Dinge und, damit zusammenhängend, deren Bedeutsamkeit, den goethischen Entwicklungsgedanken usw. — Von alledem ist bei Schuchardt sehr wenig bis gar nichts vorfindlich. Sei dem wie ihm wolle, — aber gerade dieses Hinausstreben ins Allgemeine, das in seinem Denken eine so große Rolle spielte, war es, das ihn aus der Romanistik wieder heraus trieb, in die ihn seine Natur gedrängt hatte.

Dies abermals ein Widerspruch seines Lebens, — und vielleicht jener, aus dem die schwersten inneren Kämpfe für ihn erwuchsen.

Ich weiß zwar wenig sicheres darüber. Dieser ganz impulsive und darum ganz subjektive Geist scheint in Vorlesungen und Privatgesprächen kaum etwas von seinen inneren Angelegenheiten verraten zu haben. Durch 10 Semester meiner Studentenzeit saßen wir zu dritt, höchstens viert am kleinen runden Tisch in seiner Wohnung in der Brandhofgasse, allwöchentlich 3 Vormittage. Wir sprachen lebhaft, ganz frei von der Leber weg, über alles mögliche, wie es eben der Lehrstoff brachte, — oft über rein menschliche Dinge. Das waren seine Vorlesungen — Übungen war ihr ständiger Titel. Aber nach den 5 Jahren wußte ich über Schuchardts Privatanschauungen und Privatleben so wenig wie am ersten. Über seine Persönlichkeit schöpfe ich, wie Sie alle, fast nur aus seinen Schriften. Und in diesen begegnet man von einer gewissen Zeit an immer wieder dem Gedanken: „ich bin kein Romanist!" „Es gibt keine Romanistik". Romanistik ist ihm höchstens ein Universitätsfach aber keine selbständige Disziplin, als solche gibt es nur eine einzige, allgemeine Sprachwissenschaft. Ohne es bestimmt sagen zu können, glaube ich wohl, daß er dieser Überzeugung viele und große Opfer gebracht hat. Vor allem hat er ihretwegen auf seinen Lehrstuhl verzichtet, denn er wollte nicht, daß er ihm, ohne inneren Gehalt und ohne Beziehung zu seinem wissenschaftlichen Denken, zur bloßen Brotversorgung herabsinke. Es mochte ihm sein, als verkaufte er mit dem romanistischen Lehrstuhle seine innerste Überzeugung. Daß ihn solche Gedanken bewegt haben mögen, die kein anderer denkt, entnehme ich vor allem einer seiner persönlichsten[1] Schriften, in der er am beginnenden Weltkriege seinem Herzen Luft machte: Aus dem Herzen eines Romanisten. Der Titel ist sein Abschiedsruf. Er rechnet darin mit dem den Krieg erklärenden Italien ab, wirft ihm Corsica, Dalmatien und Bozen als Verbrechen an der eigenen Nation vor. Italien ist ihm versunken. Dann aber fährt er fort. „Die romanische Sprachwissenschaft ist ihrer Begrenzung nach ein Universitätsfach, keine Einzelnwissenschaft. — Wollten wir die Dinge vom Nützlichkeitsstandpunkte aus betrachten, so würden wir sagen: nun die Romanen selbst ihr Feld zu bestellen wissen und lieben, nun können wir ihnen diese Arbeit überlassen. Zum Teil müssen wir es sogar, denn sie sind in einer weit vorteilhafteren Lage, unsern Blicken entziehen sich allzuviele Einzelheiten. . . Sind wir Deutsche nun jetzt und später zu Halmschnittern auf romanischem Boden noch weniger geeignet als früher, so werden wir uns immer und mit bestem Erfolge als Flieger betätigen dürfen; ja vielleicht ist es gut, daß wir hoch und höher gedrängt werden; wir gelangen so zu weitesten Überblicken. Romanist ist nur ein äußeres

[1] Ausgenommen seine Palinodie von 1925 „Der Individualismus in der Sprachforschung".

Kennzeichen; dem inneren Beruf nach ist man Sprachforscher — oder man ist es nicht. Einem Sprachforscher kann es nie fehlen; für eine oder die andere Ecke die ihm versperrt wird, eröffnen sich ihm hundert neue Durchgänge; äußerem oder innerem Drang folgend sattelt er um, vom Ägyptischen zum Keltischen oder vom Slawischen zum Athapaskischen, d. h. er wechselt das Pferd, der Sattel bleibt derselbe."

Das war eine Kriegsstimmung Schuchardts: er und der Nützlichkeitsstandpunkt! Ihm gilt es gleich ob aus äußerem oder innerem Drange — wo er gewiß nie in seinem ganzen Leben an Utilitäten gedacht hatte! Und wir deutsche Romanisten sollten auf unser Mittleramt zwischen deutscher und romanischer Kultur verzichten und die geistige Kluft mitten durch Europa womöglich noch vertiefen helfen in dem Augenblicke, als der römische Mob sich an seinem Goethedenkmal vergriff, ein Richard Voß seine zweite Heimat verlassen mußte, weil Italien in rein utilitaristischer, undankbarer Politik die tausend Bande zerriß, die uns mit ihm verbunden hatten. Kurzum, in einer Situation, wo sich jeder, dem es mit der Zukunft ernst ist, sagen muß, „nun heißt es erst recht am Platze bleiben!" Nur aus den langen, inneren Kämpfen, die Schuchardt schon vorher durchgemacht hatte, ist ein solcher Gedankengang bei ihm verständlich. Nun, er war vielleicht kein Mann des Durchhaltens, denn er war zu sehr Augenblicksnatur. Aber ein Kämpfer war er alle Zeit. Er hielt sogar den Kampf für eine Art Lebensprinzip, wie aus seinen früher zitierten Worten hervorgeht, während andere darin ein notwendiges oder gar — wie ich — ein vermeidliches Übel sehen!

Wie immer, weiß er auch in diesem Falle seine impulsiven Instinkte in logische Sätze zu kleiden. Er sagt: In jedem Gelehrten steckt eine Verbindung von Kräften und Trieben, die, nur ihm erkennbar, ihn zu eigenartigen Leistungen befähigen. Jeder ist sich sein eigener Maßstab." Diese verschiedenen Naturen der Gelehrten kann er sich nicht anders als polemisierend denken. Denn selbst wenn zwei Romanisten in einem Lehrsatze wie lt. *te* = frz. *toi* lt. *una* = frz. *une* vollkommen übereinstimmen, so denken sie doch über die beiden Wahrheiten grundverschieden. Die Übereinstimmung läßt ihn eben gleichgültig, interessant ist ihm nur der Widerspruch.

So spricht sich auch in dieser Auffassung Schuchardts impulsives Wesen aus. Wohl selten kann man bei einem Gelehrten in so hohem Maße seine abstraktesten Reflexionen als unmittelbare Auswirkungen seiner Gemüts- und Charakteranlage erkennen. Seine Lehrsätze und er selbst bilden ein untrennbares Ganzes. Darum kann er auch von der Unerschütterlichkeit seiner Überzeugungen sprechen. Welcher Gelehrte könnte sonst seine Theoreme und Hypothesen — nicht etwa unerschüttert — sondern unerschütterlich nennen — und sei es auch nur pro foro interno. Aber Schuchardt durfte es sagen, denn wenn

er sich über grundlegende Irrtümer von irgend einer Seite hätte belehren lassen, so hätte er damit ein Stück von sich selbst aufgegeben. In diesem Sinne, weil er ganz ehrlich und ganz rücksichtlos aus seiner eigenen Natur heraus seine Ideen formulierte, — waren sie für ihn tatsächlich unerschütterlich. Und darum muß man ihm das Recht werden lassen und ihm sich selbst als Maßstab geben.

Daraus erklärt sich auch seine eigenartige Einstellung zum Geschichtlichen, vornehmlich zum Sprachgeschichtlichen. Er ist voll historischer Interessen, aber er ist trotz seiner Jugendschwärmerei für Medisävistik und Fehmgerichte kein Historiker. Wohl nie kommt es ihm darauf an, einen Werdegang, sei es eines Wortes, sei es seiner Sprache oder einer sprachgeschichtlichen Erscheinung in ihrem vollen zeitlichen Verlaufe zu erkennen oder womöglich mit allen Einzelnheiten in sich aufzunehmen. Er greift dieses oder jenes an historischen Momenten heraus, — eben das, was ihm Impulse gibt, was sein Denken, seine Phantasie, seine Gestaltungskraft anregt. An allem andern geht er achtlos vorüber. Ganz charakteristisch ist für ihn ein Bild, in dem er sein Verhältnis zum Historischen darlegt. Er sieht in der Geschichte ein Nebelmeer, aus dem nur einzelne scharf umrissene klare Gipfel emporsteigen. Diese Nebel durch gewissenhafte Kleinarbeit zurückzuscheuchen, oder gar in dieses Nebelmeer unterzutauchen um im Zwielicht des Halbwissens möglichst viel von den verborgenen Konturen zu erkennen, — also das, was so recht die Lust und Freude des Historikers ausmacht, — das liegt nicht in seiner Bahn, denn seine nach dem Weiten und Großen strebende Phantasie sucht auch in der Entwicklung nur das Allgemeingültige, das Bleibende, das Konstante. Daher nebenbei auch seine heimliche Liebe zur Mathematik, von der er im Individualismus in der Sprachforschung launig spricht. Man muß sich dies alles vor Augen halten, um seine Einstellung zur Lautgesetzfrage und zur Sprachverwandtschaft zu verstehen.

Eine Persönlichkeit, wie jene Schuchardts, ist nicht so bald auszuschöpfen. Wenn ich die vollkommene Harmonie, ja Einheit zwischen seinen wissenschaftlichen Überzeugungen und seiner Persönlichkeit betonte und daß die einen ohne die andere undenkbar sind — dessen er sich übrigens nach seinen eigenen Worten vollkommen bewußt war, so ist damit nicht gesagt, daß andere Naturen mit anderen Überzeugungen aus Schuchardt nichts zu lernen hätten. In jedem von uns steckt ja ein Stückchen Schuchardtnatur, und darum trägt auch jeder Schuchardtsche Gedanke irgend etwas wahres für uns in sich. Es gab Gelehrte, etwa Philosophen wie Aristoteles, Descartes oder Kant, welche objektive, d. h. von jeder Vernunft notwendig anzuerkennende Wahrheiten erkannten, die niemand, der bei Sinnen ist, zu bestreiten wüßte. Daneben andere, die ihre Naturanlagen so gradlinig, so rücksichtslos, so unbedingt ehrlich entwickelten, — wie etwa Spinoza oder Schopenhauer — daß ihre Gedanken selbst ein Stück

Natur sind, ohne jede Verfälschung und Lüge, ohne Kompromiß und Konsilianz und ohne Opportunismus. Irgendwie zu dieser zweiten Gruppe gehört auch Schuchardt.

Schon bei Lebzeiten ist er oft genug „genial" genannt worden, und viele werden ihn weiterhin so nennen. Ich möchte diesen Titel nicht sozusagen in eigener Regie verteilen, ehe man weiß, was an seinen Theoremen sich fruchtbar und folgenschwer erweisen wird, welche Wege die wissenschaftliche Forschung fürderhin nehmen wird und wie oft unsere Nachkommen Anlaß haben werden, auf Schuchardt zurückzugreifen. Mögen heute über 100 Jahren unsere Enkel ihm dieses Beiwort geben.

Aber eines müssen wir, die wir ihn kannten, der kommenden Generation übermitteln, daß er als Mensch den Alltag und viele, viele seiner Zeitgenossen in der unbedingten Ehrlichkeit seines ganzen Denkens und Wesens um Haupteslänge überragte.

15.

Diesseits und Jenseits vom Stile[1].

Von **Sophie Cohen** in **Frankfurt a. M.**

1.

Das Wesen des Stiles (Kunstelemente und Kunstrichtung).

Jede Kunst besteht aus gewissen Elementen — oder, philosophisch ausgedrückt, aus ihren „konstitutiven Merkmalen" — auf denen das nur ihr selbst eigentümliche Wesen beruht. Aus ihnen erwachsen alle Aufgaben, die in der betreffenden Kunst gelöst werden können, und zugleich auch alle Möglichkeiten der Lösung. Die Anschauung, worin für jedes Element die Aufgabe zu erblicken sei, und die Wahl der Mittel, sie zu lösen, ist wandelbar. Die stets sich wandelnde Auseinandersetzung mit den unwandelbar gegebenen Elementen einer Kunst ist es, die wir als ihre „Stile" bezeichnen.

Der Begriff des Stiles schließt also zwei Momente in sich ein, das einer in der Gesamtheit ihrer Elemente einzigartigen Kunst und der jeweiligen Richtung, von der diese Elemente betroffen werden. Kunstelemente und Kunstrichtung bedingen sich gegenseitig: denn die künstlerischen Bestrebungen sind abhängig von den in den Elementen begründeten Möglichkeiten, und umgekehrt werden diese Möglichkeiten entfaltet oder unterdrückt je nach der herrschenden Richtung.

[1] Der erste Teil dieser methodologischen Betrachtungen, „Wert und Richtung", ist erschienen GRM. XIII, 1ff., der zweite Teil „Prinzip oder Stil?" ebenda, XIV, 398ff. Der Zweck des vorliegenden Aufsatzes ist, die Ergebnisse der beiden ersten Teile zu ergänzen und zu einer Methodenlehre auszubauen.

Inwiefern kann unter diesen Voraussetzungen ein- und derselbe Stil die drei poetischen Künste umfassen?

Es gibt Elemente, die ihnen gemeinsam sind. So können wir uns keine Dichtung denken, die nicht von irgend einem Stimmungsgehalte erfüllt wäre. Die Stimmung, die darin enthalten ist, soll sich dem Genießenden mitteilen und ihn in ihren Zauberbann zwingen. Wenn wir z. B. die dramatische und die epische Kunst miteinander vergleichen, so begegnen wir im 18. Jahrhundert einem Stile, bei dem ein solcher Nachdruck auf die Stimmung gelegt worden ist, daß er von ihr sogar seinen Namen empfangen hat. In dem empfindsamen Romane wie in dem empfindsamen Drama überwiegt eine Weichheit, ein Gefühlsüberschwang, der rühren soll. Hier herrscht also zwischen zwei Künsten vollkommene Übereinstimmung bei einem ihrer Stilelemente.

Bei der Sprache hat es zunächst den Anschein, als ob sie allen drei Dichtkünsten gemeinsam wäre. Indessen ist die Lyrik diejenige Kunst, die zu ihrer vollkommenen Verwirklichung der Hilfskunst des Gesanges bedarf, und selbst da, wo auf die Vertonung willentlich verzichtet wird, findet in ihr die Unabhängigkeit des Wortes ihre Grenze in seiner Singbarkeit. Deswegen ist die lyrische Sprache, im Gegensatze zur epischen und dramatischen, notwendig angewiesen auf die gebundene Rede. Immer singt sie, freilich je nach den Stilen stärker oder schwächer melodisch, in Verbindung mit der Musik oder als Ersatz für sie, von der sie sich befreit hat, in abgestuften Klangfarben und Wohlklängen auf der Tonleiter sinnvoller Worte: denn die Sprache des Liedes ist das Symbol für den Gesang, den sie mit ihren Mitteln nachahmt.

Die Sprache des Bühnenspiels dagegen bedeutet unsere gesprochene Rede und bisweilen, im Monologe, die Sprache unserer Gedanken. Auch wenn sie im Schmucke der Poesie prangt oder durch alle erdenklichen Erscheinungen der Stilisierung hindurch bleibt sie dennoch kenntlich als Werkzeug der dramatischen Personen zum Ausdruck ihrer Gedanken nach dem Beispiel der Natur.

Die Sprache der Erzählung endlich ist in ihrer Eigenart unvergleichlich. Sie weiß weder von einer Schranke der Singbarkeit, noch von einem Zwange zur direkten Rede. Als reine Wortkunst, deren Ausdrucksmittel sich selbst genügt, formt sie in souveräner Unabhängigkeit von den Hilfskünsten des Gesanges und der Schauspielkunst selbstherrlich ihre Sprache zu ihren vielseitigen und besonderen Zwecken. So bleibt sie ein reines Gebilde der Kunst ohne notwendiges Urbild in der Natur, wie es Lied und Spiel in Sang und Rede gefunden haben.

Wir betrachten jetzt wie vorhin als Beispiel wieder nur die beiden nächstverwandten Künste der Epik und Dramatik und messen sie wiederum an einer gleichen Kunstrichtung. Der oberste Grundsatz

des Naturalismus, von dem alle seine Bestrebungen insgesamt ausgehen, ist Naturwahrheit. Darum hat auch das naturalistische Drama die sorgfältige Beobachtung unserer gesprochenen Sprache in den verschiedenen Gesellschaftsschichten, in den verschiedenen Landstrichen mit ihren Mundarten, bei den verschiedenen Personen mit ihren charakteristischen Angewohnheiten und Eigenheiten zur Voraussetzung und sucht, mit den Mitteln einer durchdachten Kunst den Eindruck der vollkommenen Natur zu erwecken. Und gerade da, wo es einer lebendigen Charakteristik zu Liebe hinzukomponiert, erhält es den Schein einer reinen Nachahmung der Natur am täuschendsten aufrecht.

Mit ihm kann der naturalistische Roman nur insoweit Schritt halten, wie auch er die direkte Rede wiedergibt. Für Schilderung und Erzählung hätte ihm die Wirklichkeit Brief- und Tagebuchform mit ihrer Sprache als Vorbild liefern können, die bei der einen das Schriftzeichen ist für die gesprochene Rede, freilich unter Einwirkung des Mangels an Gegenrede, bei der andern für das Denken in Worten in seiner fortgeschrittensten Form. Aber diese Darstellungsarten geben an Stelle der Natur den Eindruck von der Natur, für objektive Wahrheit subjektive Fälschung. Der naturalistische Roman muß die exakte, objektive Darstellung fordern, für deren Sprache die Natur kein Beispiel kennt. Während für seine Zwecke die natürliche Rede und ihre schriftlich fixierten Abarten zu ungenau sind, wäre das Kulturerzeugnis der Sprache der Wissenschaft zu wenig anschaulich, um das volle Leben in seiner Farbigkeit getreu wiederzuspiegeln. Wenn wir etwa einen Roman von Zola betrachten, so finden wir darin einen Reichtum und eine Fülle, eine Genauigkeit des Ausdrucks und eine Feinheit der Unterscheidung, eine sinnliche Anschaulichkeit und eine Farbenpracht der Wortgebung in einem solch großartigen Ausmaße, daß weder unsere gesprochene Umgangssprache, noch die Schriftsprache auf irgendeinem anderen Gebiete als dem der epischen Kunst dieses auch nur im entferntesten zu erreichen strebte. Gerade aus seinem Trachten heraus nach vollkommener Wiedergabe der Natur opfert hier also der naturalistische Epiker der sachlichen Richtigkeit und der sinnlichen Fülle des Ausdrucks, soweit dieser nicht den erdichteten Personen selbst in den Mund gelegt ist, die natürliche Rede auf und schafft sich aus eigenen Mitteln eine Sprache, die er offen und bewußt enthüllt als eine vom Meißel der Kunst gewirkte Arbeit.

Umgekehrt verzichtet der naturalistische Dramatiker auch in Schilderung und Erzählung, die nur von dem subjektiven Standpunkte seiner Personen aus vorgetragen werden kann, auf die Sachgemäßheit und Anschaulichkeit, die Pracht und Ausführlichkeit des Wortes, um ein wahrheitsgetreues Abbild der natürlichen Sprechweise zu geben.

So wird die gleiche Bestrebung infolge der verschiedenen Beschaffenheit der Kunstelemente nahezu in ihr Gegenteil verkehrt. Freilich ist der Gegensatz zwischen der epischen und der dramatischen Sprache nicht immer ebenso schroff wie beim Naturalismus. Je nach dem Stile besteht das künstlerische Problem darin, entweder den Sinn, der einer jeden der drei poetischen Kunstsprachen zugrunde liegt, entschieden zu verwirklichen, oder den Mitteln, die der einen von ihnen gegeben sind, gerade die Wirkungen abzuringen, die den beiden anderen Kunstsprachen eigentümlich sind.

Wenn wir alle Elemente von allen drei Künsten mit einander vergleichen wollten, so würde sich ergeben, daß gewisse davon allen gemeinsam sind, andere dagegen nur zwei von ihnen im Gegensatze zu der dritten, während wieder andere jeder einzelnen von ihnen ausschließlich zugehören. Bei allen Stilen kann in den Dichtkünsten die Übereinstimmung ihrer Richtung nur da vollkommen sein, wo die Gleichartigkeit ihrer Elemente vollkommen ist. Wo ihre Elemente ungleichartig sind, ist die Übereinstimmung ihrer Richtung in demselben Grade unvollkommen, wie — je nach dem herrschenden Stile — in dem einen Falle die betreffenden Elemente in jeder Kunst ihren eigenen Weg gehen, in dem anderen Falle ihre Ungleichartigkeit dem versuchten Ausgleich widerstrebt und zum Teil unüberwindlich bleibt.

Darum ist eine vollkommene Stilgemeinschaft der drei poetischen Künste unmöglich.

2.

Das Wesen des Stiles (Stilzeit oder Zeitstil?).

Aus der Wandelbarkeit der Richtung (der unwandelbar feststehenden Elemente) folgt als dritte notwendige Eigenschaft des Stiles seine zeitliche Begrenzung.

Jeder Stil gehört einem einzigen, vorübergehenden und in ununterbrochenem Zusammenhange fortlaufenden Zeitraume an. Dürfen wir aber aus der Tatsache, daß jeder Stil nur eine begrenzte Zeit dauert, sodaß wir die Stilzeit geschichtlich bestimmen können, schließen, daß es einen Zeitstil gibt, d. h., daß jede Zeit ihren eigenen Stil besitzt, oder jeder Stil der Ausdruck seiner Zeit ist?

Zwischen dem „Cid“ des Corneille von 1636 und der „Zaire“ des Voltaire von 1732 liegt ein Zeitraum von fast hundert Jahren. In diesem haben sich, wie wir wissen, in Frankreich große Umwälzungen auf den Gebieten des Geistes und der Sitte vollzogen. Wenn in seinem ersten Abschnitt allmählich die Idee des absoluten Königtums in vollstem Maße verwirklicht wurde, so ist in dem zweiten Abschnitte ihre Glanzzeit schon vorüber. Den einst abgöttisch geliebten König trifft schließlich der Haß seines Volkes, und die Intelligenz verlangt seit den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts immer lauter nach der Demokratie und einer Verfassung. Dort war im Zusammen-

wirken von Thron und Altar die Einheit des Glaubens erreicht worden, die durch die Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 besiegelt wurde, hier erhebt sich die Forderung nach Humanität und religiöser Duldsamkeit. Unter Ludwig XIV. erhielt Frömmigkeit und oft auch Frömmelei zum mindesten den Schein der guten Sitte noch aufrecht; zur Zeit der Regentschaft und Ludwig XV. ist der falsche Schein offener Frivolität und ungehemmter Sittenlosigkeit gewichen. Aber in der dramatischen Dichtkunst dieser sechsundneunzig Jahre hat keine wesentliche Umwandlung stattgefunden, nichts, das diesen einschneidenden Veränderungen entsprochen hätte: die neue Zeit hat sich keinen neuen Dramenstil geschaffen.

Wir betrachten jetzt die Jahre 1798—1804 in Deutschland. Wir vergegenwärtigen uns, daß in dieser kurzen Spanne Zeit Schillers klassische Dramen entstanden sind vom „Wallenstein" bis zum „Wilhelm Tell", von Goethe der erste Teil seiner unvollendet gebliebenen klassischen Trilogie „Die natürliche Tochter", Hölderlins griechischen Einflüssen entstammender „Tod des Empedokles" und daneben die romantischen Spiele eines Tieck: „Zerbino", „Die verkehrte Welt", „Genoveva", „Rothkäppchen", „Octavian", von Clemens Brentano: „Ponce de Leon", von Heinrich von Kleist: „Die Familie Schroffenstein", von Zacharias Werner: „Die Söhne des Thales", und gleichzeitig damit tritt Iffland auf der Bühne und im Drucke mit seinen Rührdramen auf, Spätlingsfrüchten des Stiles der Empfindsamkeit. In diesem in politischer und kultureller Hinsicht einheitlichen, kleinen Zeitabschnitte von nur sechs Jahren bestehen also im Drama nicht weniger als drei Stile nebeneinander. Was lehren uns diese geschichtlichen Tatsachen?

> Zeitepoche und Stilepoche müssen nicht notwendig zusammenfallen. Es waltet in der dramatischen Kunst nicht eine geheimnisvolle Diktatur des Zeitgeistes, sondern die freie Autonomie der Stile, deren jeder sein eigenes Zeitgesetz in sich selbst trägt.

Und ferner:

Die Ausdehnung des Stiles in der Zeit hat zwei Dimensionen, die Dauer oder die Stillänge und die Verbreitung oder die Stilweite. Jene wird bestimmt im Drama durch das erste Spiel, das schon deutlich das Gepräge der entstehenden Richtung zeigt, und durch das letzte, das noch an der vergehenden festhält. Diese hängt davon ab, inwieweit eine Richtung in ihrer Zeit durchzudringen vermag. Von dem Standpunkte der Einzelsprache oder Einzelliteratur aus, auf den wir uns hier bei unseren Beispielen gestellt haben, hat sich der erste französische Klassizismus unbedingt durchgesetzt, und solange er sich behauptete, vermochte keine andere

Richtung, sich neben ihm zu halten. Dagegen hat der zweite, deutsche Klassizismus, trotz seiner langen Nachblüte bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus und trotz seines machtvollen Einflusses, inmitten seiner vollsten Blütezeit das romantische Drama entstehen sehen, beide Stile haben jahrzehntelang nebeneinander bestanden und sich sogar mit einem dritten Stile in die Herrschaft teilen müssen: in der Frühzeit mit dem Nachhalle der Empfindsamkeit, in der Spätzeit mit den Anfängen des Realismus.

Es gibt also wohl eine Stilzeit, nicht aber einen Zeitstil. Darum steht die Forschung zwei Möglichkeiten gegenüber. Entweder sie nimmt den Stil zu ihrem Ausgangspunkte und bestimmt seine Geltungsdauer und seine Geltungsweite: dann bleibt sie diesseits vom Stile. Oder sie macht die Zeit zu ihrem Gegenstande und ergründet, inwiefern sie im Stile ihres Dramas zum Ausdruck gelangt? Dabei wird es immer nur ein Sonderfall bleiben und zugleich ein Beweis für die Geschlossenheit und Energie eines Zeitgeistes, wenn einmal die Stilepoche mit der Zeitepoche zusammenfällt. Nur wenn dieser Sonderfall eintritt, gibt es einen Zeitstil.

Wo sich aber die erstarrte Richtung einer vergangenen Zeit erhalten hat, wäre zu untersuchen, worauf die Unfähigkeit des neuen Geistes beruht, sich einen eigenen, ihm selbst angemessenen Dramenstil zu schaffen? Wo dagegen gleichzeitig mehrere Dramenstile vorhanden sind, müßten die Gründe nachgewiesen werden für die Zerrissenheit der Zeit, die sie nicht zu einem einheitlich gerichteten Drama gelangen läßt? Schlägt die Forschung diesen letztgenannten Weg ein, so hat sie sich bereits tief hineinbegeben in das Reich, das abseits und jenseits vom Stile liegt: denn die Dramenstile werden ihr zum Mittel, durch das hindurch sie den Geist der Zeiten erkennen will.

3.

Nationale Stilnüance und persönliche Note.

Bekanntlich besitzen wir heute zwei Literaturwissenschaften, die durch ihre Ziele, ihre Wege und sogar durch ihren Gegenstand in schroffem Gegensatze zu einander stehen. Die eine ist die Geschichte des Menschengeistes, wie er sich durch die Literatur offenbart, die andere ist die Geschichte der Dichtkunst. Darum muß die Forschung, wie wir soeben gesehen haben, bei der Beziehung zwischen Zeit und Richtung am Scheidewege stehen; dasselbe widerfährt ihr auch bei dem Verhältnis der Richtung zu Volk und Persönlichkeit.

Während gewisse Stile allen Nationen, die dem gleichen Kulturkreise angehören, gemeinsam sind — wenn sie auch nicht immer gleichzeitig auftreten oder gleich lange währen —, so bleiben andere dagegen nur auf eine einzige Nation beschränkt. Wieder eine andere, aber hiermit verwandte Erscheinung ist die nationale Stilnüance,

die innerhalb ein- und desselben Stils die verschiedenen Nationaldramen von einander unterscheidet.

Die geistesgeschichtliche Literaturforschung muß diese letztgenannte Erscheinung erklären aus einer Wesensverschiedenheit der Nationen. Sie muß untersuchen, ob sich bei jedem Stile der gesamte Charakter eines Volkes in seinem Drama wiederspiegelt, oder ob bald nur die eine, bald die andere nationale Eigenschaft darin zum Ausdruck gelangt. Sie wird dabei einzugehen haben auf das schwierige Kapitel der geistigen Merkmale von natürlichen und Kulturgemeinschaften, von Rassen und Nationen, die sich gegenseitig durchkreuzen, sowie auf die verschiedenartige Rassenzusammensetzung der Nationen.

Die kunstwissenschaftliche Literaturforschung darf die nationalen Stilnüancen allein ableiten aus der Eigenart der Sprache und der literatur- und bühnengeschichtlichen Entwicklung des Dramas bei den verschiedenen Völkern. Ihr Ziel ist, indem sie bei der Stilbetrachtung auf diese Weise entwicklungsgeschichtlich vorgeht, das zu ergründen, was bei der geistesgeschichtlichen Literaturforschung, im Gegenteile, den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet: ob die Besonderheiten eines Nationaldramas im Laufe seiner Stile immer sich selbst gleich bleiben, oder ob sie sich ändern? Sie wird die Lösung dafür suchen, indem sie bei jeder Richtung prüft, auf welchem Stilelemente oder auf welchen Stilelementen diese Besonderheiten beruhen? Dabei wird sie auch untersuchen müssen, ob der Abstand zwischen den verschiedenen, nationalen Stilgruppen immer gleich groß bleibt, oder ob er von Stil zu Stil größer oder kleiner wird? Sollten ursprünglich etwa bei jedem Volke nur leise Abweichungen bestanden haben, die sich erst ganz allmählich auf dem Wege einer langen dramatischen Tradition zu einer wachsenden Sonderart herausgebildet hätten? Das heißt, werden die Dramenstile immer vielgestaltiger, reichhaltiger und differenzierter bei ihrer Verbreitung über die verschiedenen Nationen? Oder sind vielmehr von vornherein beträchtliche Unterschiede vorhanden gewesen, die sich durch gegenseitige Beeinflussung im Laufe der Zeit ausgeglichen haben, sodaß die Stilgemeinschaft der Völker immer inniger würde? Das heißt, werden die Dramenstile trotz ihrer weitläufigen geographischen Verbreitung immer einheitlicher, geschlossener und gleichförmiger? Bilden die nationalen Gegensätze eine starre, unveränderliche Gegebenheit, sodaß an ihrer Entfernung von einander in keinem Stile zu rütteln wäre? Oder nehmen sie mit dem Wechsel der Stile, im Widerstreit zwischen nachweisbar heimischer Überlieferung und nachweislich ausländischem Einfluß in steter Wellenbewegung bald ab, bald zu? Haben sie das einemal die internationale Gemeinschaft des Dramenstiles gesprengt, um das anderemal bis auf Null herab zu sinken?

Während die geistesgeschichtliche Literaturforschung die Eigenart des einzelnen Dramatikers auf seine gesamte, geistige Persönlichkeit

urückführt und den Zusammenhang ausspürt zwischen seiner Dich-
ung und seinem Erleben, will die literarische Kunstwissenschaft die
ersönliche Note allein aus der dramatischen Gesamtleistung des
)ichters heraus erklären, ohne die Beziehung herzustellen zwischen
lem Menschen und seinem Werke. Es muß ihre Aufgabe sein zu er-
ründen, worauf das Wesen dieser rein künstlerisch aufgefaßten Ein-
eit beruht? Ihre Grundlage kann nicht die Richtung sein, da ein
)ramatiker im Laufe seiner Entwicklung nicht nur an eine einzige
ebunden ist, und ebenso wenig der Wert, da die Dramen eines
)ichters oft sehr ungleichwertig sind. Die persönliche Note deckt
ich nicht mit einem Stile, beruht aber, ebenso wie dieser,
uf den Stilelementen.

Bisweilen wird es ein vereinzeltes Stilelement sein — etwa ein
eistiges Problem, das einen Dramatiker verfolgt, oder ein stoffliches
Motiv, das ihn reizt, oder irgend eine Eigentümlichkeit der Form —
in vereinzeltes Stilelement also, das, so oft im übrigen sein gesamter
Stil sich wandeln mag, dennoch in jedem neuen Stile wiederkehrt.
)der es kann eine Eigenart sein, die schon in der ersten Richtung, die
r jugendlich-schülerhaft nachahmt, bei allen ihren Bestrebungen als
eichte Abweichung im Keime vorhanden ist, im Laufe seiner Ent-
wicklung durch mehrere Richtungen hindurch, denen er sich anpaßt,
mmer deutlicher hervortritt und schließlich, wie eine Puppe über
die Raupe zum Schmetterling, sich voll entfaltet und zur Schöpfung
eines neuen, endlich ihm selbst angemessenen Stiles führt.

Die Kunstwissenschaft muß von Fall zu Fall entscheiden, welcher Art die persönliche Note eines Dramatikers ist? Sie muß aber auch ihren Grad feststellen; denn während die Gesamtschöpfung des einen ein streng geschlossenes Ganze bildet, dessen Einheitlichkeit von selbst in die Augen leuchtet, enthält sie bei dem anderen solch bunte Vielseitigkeit, solche Fülle von Widersprüchen, daß der zugrunde liegende, künstlerische Zusammenhang mühsam aufgesucht sein will, der den Wandel erst zur Entwicklung macht.

4.
Methodik der Literaturwissenschaft.

Die geistesgeschichtliche Literaturforschung glaubt, die literarische Schöpfung nur durch ihren Schöpfer hindurch verstehen zu können. Sie kennt darum nur ein Problem: den Geist zu enträtseln, der hinter dem Schrifttum waltet, und dafür folgerichtig nur eine Methode: die Erklärung des geschriebenen Wortes aus dem lebendigen, geistigen Geschehen und das Einreihen der Dichtkunst in den größeren Zusammenhang der Kultur, aus der sie hervorgegangen ist. Nur das Material wechselt. Es ist der Geist bald der Menschheit im großen, in Gestalt von Zeitgeist oder Volksseele; bald der Menschheit im kleinen, in Gestalt der einzelnen Dichterpersönlichkeit. Wo es

ihr aber gilt, die Stile in ihrer Eigenart zu erkennen, führt sie diese zurück auf die psychische Beschaffenheit ihrer Vertreter und ersinnt gleichsam eine Psychologie der Stile.

Die literarische Kunstwissenschaft dagegen frägt nur nach den Werken der Dichtkunst, nicht nach dem Geiste ihres Urhebers, mag dieser nun eine Zeit, ein Volk oder ein einzelner Dichter sein. Sie betrachtet daher Geist, Stoff und Form der Dichtung allein unter dem Gesichtswinkel ihrer künstlerischen Zwecksetzung. Für sie sind die Dichtkünste nicht so sehr die Fortsetzung des Lebens als der Gegensatz dazu, die Welt der schöpferischen Phantasie, die der Welt der schöpferischen Natur gegenüber steht, und die nur mit ihrem eigenen Maßstabe gemessen werden darf. Darum ist ihr Selbstbeschränkung auferlegt. Sie muß sich streng innerhalb der Grenzen ihres eigensten Bereiches der Dichtkunst halten.

Wenn wir dieses unter dem Bilde eines Paradieses auf Erden sehen wollten, so hätte die geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft den schmalen Brückensteg entdeckt, der das Paradies mit der übrigen, irdischen Welt verbindet, und wäre unablässig bemüht, auf diese Brücke hinzuweisen. Die literarische Kunstwissenschaft aber hätte die Brücke abgebrochen, wohlwissend, daß diese nicht allein hineinführt in die traumgewirkte Märchenwelt, sondern aus ihr heraus, indem sie zu außerhalb wurzelnden, letzten Zusammenhängen hinleitet, ohne dadurch das spezifische Wesen der Dichtkunst zu erfassen.

Das dreifache Material dieser Literaturwissenschaft sind die drei Künste Lyrik, Epik und Dramatik, die sie klar von einander sondern muß je nach ihren Elementen, d. h., nach der wissenschaftlich genauen Bestimmung ihres Wesens. Ihre Fülle von Problemen verlangt ferner eine Sonderung der einzelnen Disziplinen, bei denen reinlich geschieden werden muß zwischen den historischen und den systematischen.

Grundlegend für die letzteren sollte eine vergleichende Elementenlehre der Dichtkünste sein. Auch eine Prinzipienlehre der Dichtkünste würde hierher gehören. Zu den systematischen Disziplinen müssen wir ferner die wertenden zählen, die literarische Kritik und Ästhetik.

Unter den historischen Disziplinen muß jene Methode, die im Gesamtwerk des einzelnen Dichters über den Wandel der Stile hinweg, durch die er hindurch gegangen sein mag, nach der Einheit seines künstlerischen Schaffens forscht, der notwendige Gegenpol zur Stilgeschichte sein. Sie eignet sich wohl weniger zur Darstellung eines größeren, geschichtlichen Zusammenhanges als zur Monographie. Wo jedoch Lyrik, Epik und Dramatik durch Personalunion miteinander verbunden auftreten, muß sie die Produktion auf jedem dieser Gebiete als drei streng voneinander getrennte Einheiten behandeln.

Die Stillehre des Dramas — Entsprechendes gilt natürlich auch

für eine Stillehre der epischen und lyrischen Kunst — will die äußere und innere Geschichte der Dramenstile erforschen, d. h., ihre zeitliche Dauer und Verbreitung und die ursächlichen Zusammenhänge zwischen ihnen. Zugleich aber muß sie auch, um die Stile analysieren zu können, systematisch verfahren, sodaß die Stilgeschichte auf der Grenze steht zwischen den historischen und den systematischen Methoden. Sie muß zu diesem Zwecke den Begriff des Dramas bestimmen, indem sie durch logische Unterscheidung seine Elemente richtig und vollständig ableitet. Das haben im Grunde von jeher alle getan, die entweder eigene Dramen gedichtet oder fremde in sich aufgenommen haben. Aber hier sollen die unwillkürlich entdeckten und nur teilweise bewußt gewordenen Eigenschaften des Dramas geklärt, ihr Wesen scharf gegeneinander abgegrenzt, ihre Zahl erschöpft werden, damit sie als wissenschaftliche Grundlage für die Stilgeschichte dienen können. Diese muß sodann Auffassung und Behandlung beobachten, die jedes Dramenelement innerhalb einer Richtung erfährt, also das Wesen und die Erscheinungsformen einer jeden ihrer Bestrebungen. Auf diese Weise entsteht ein System, das nur nach der einen Seite der Dramenelemente hin geschlossen ist, während es nach der andern Seite der Richtung hin offen bleibt, sodaß es geeignet wird, gleichsam wie ein Rahmen, in dem gegebenen Formate der dramatischen Kunst, das Bild jeder beliebigen Richtung einzufassen. Damit aber ist der Kreis der Aufgaben noch nicht geschlossen. Die Stilforschung darf sich nicht damit begnügen, sich über jedes Stilelement vereinzelt Rechenschaft abzulegen; denn ein Stil ist nicht mosaikartig zusammengesetzt aus nebeneinander geordneten Stilelementen, diese sind vielmehr einander über- und untergeordnet und bilden ein geschlossenes Ganze, dessen Glieder so eng ineinander greifen, daß sie sich wechselseitig bedingen und umwandeln. Daher darf die Stillehre nicht versäumen, jeden Stil in seinem Zusammenhange zu betrachten; denn nur so kann sie das Verhältnis der Teile zum Ganzen ermessen, so nur kann sie erfassen, welchen seiner Bestrebungen eine zentrale, welchen dagegen nur eine peripherische Bedeutung zukommt, nur so endlich kann sie die besondere Bildungsweise eines jeden Stiles erkennen.

Wenn wir uns zur Verdeutlichung die Strukturen einiger Stile bildlich vorstellen dürfen, so würde z. B. das englische Barockdrama dem Laufe eines Flusses gleichen, dessen Nebenflüsse aus verschiedenen Quellen kommen und in verschiedener Richtung dahinfließen, um zuletzt mit dem Hauptstrom vereinigt in dasselbe Meer zu münden — weil ungleichartige Bestrebungen ungleichartigen Ursprungs dennoch gegenseitig ihren Eindruck verstärken, sodaß sie eine einheitliche Gesamtwirkung hervorbringen. Der französische Klassizismus wäre wie eine Stadt, in der die Straßen einander durchkreuzen und nach entgegengesetzten Punkten führen. Einige seiner Forderungen sind

unvereinbar miteinander, sodaß nicht alle mit der gleichen Strenge durchgeführt werden können. Hier muß die Forschung unterscheiden, welche Stilelemente die dominierenden, welche die dominierten sind, d. h., welche Stilforderungen, um sich durchsetzen zu können, die Durchführungsmöglichkeit anderer Stilforderungen einschränken? Die deutsche Dramatik des Naturalismus möchten wir uns unter der Figur eines Kreises denken, wobei ihre Bestrebungen den Durchmesser bilden würden, den man legen kann, wie man will, immer geht er durch den Mittelpunkt.

Wir sind hiermit am Ende unserer methodologischen Betrachtung angelangt und fassen rückblickend die Ergebnisse kurz zusammen. Der geistesgeschichtliche Forscher, der sich mit der Dichtkunst und ihren Stilen beschäftigt, steht mit dem einen Fuße schon außerhalb und jenseits davon, mitten in der Wirklichkeit des Lebens. Die Stilkunde, wie die literarische Kunstwissenschaft sie auffaßt, liegt völlig innerhalb oder diesseits des Stiles. Ihr zufolge beruht der Stilbegriff auf drei Momenten: auf einer einzigen und ausschließlichen Kunst, einer einzigartigen Richtung und einem einzigen Zeitraume, über den diese sich nicht notwendig allein, stets aber in ununterbrochener Folge erstreckt, und dessen längere oder kürzere Dauer sie selbst bestimmt.

Die Stillehre muß dreierlei Verfahren anwenden, die nur in ihrer Vereinigung zur Erkenntnis der Stile führen können: das historische, das analytische und dasjenige, das wir zuletzt hier nur andeuten konnten, und das wir das morphologische nennen wollen.

16.

Die Zeugnisse der antiken und frühmittelalterlichen Autoren zur germanischen Poesie.

Von Dr. **Hans Naumann**, ord. Professor der Germanischen Philologie an der Universität Frankfurt a. M.

(Der Gießener Tafelrunde zugeeignet.)

Wenn Caesar im Bellum Gallicum über germanische Dichtung schweigt, so muß man zwar in Erwägung ziehen, daß er auch bei den Galliern über irgendwelche Heldenpoesie unter den *equites* und ihrem Komitat nichts sagt (6,15), daß er aber immerhin bei den Germanen ausdrücklich auch die Existenz von Druiden bestreitet (6,21), die er doch bei den Galliern als ein Institut des Kultus, der Bildung und auch der mündlich überlieferten Dichtung, der Memorialdichtung, darstellt (6,14). Man hat überhaupt den Eindruck, Caesar würde gern auch von den Germanen derlei berichtet haben, rafft er doch, um die Ergebnislosigkeit seines überrheinischen Feldzugs vom Jahre 53 zu verschleiern, alles herbei, dessen er habhaft werden kann, selbst — falls

es auf sein Konto kommt — jenes Stückchen Jägerlatein von den gelenklosen *Alces*, die man nur fangen kann, wenn man zuvor die Bäume ansägt, an die sich diese Tiere lehnen werden (6,27). Aber es gelangte offenbar über germanische Dichtung nicht einmal so Geringfügiges zu seiner Kenntnis wie über germanische Religion.

Erst Tacitus verfügt über verschiedene Notizen aus diesem Gebiet, aber sie werden unter seiner stilisierenden Feder merkwürdig unklar und mehrdeutig, was sie vielleicht von Haus aus nicht waren. Sie wirken dürftig und z. T. stark formelhaft und erstrecken sich übrigens nur auf westgermanische Verhältnisse. Die Ostgermanen werden von diesen Notizen nicht berührt; Nachrichten über ihre Poesie haben wir erst vom 4. Jahrhundert ab. Wenn diese dann alsbald eine gewisse Höhe und größeren Reichtum erkennen lassen, so kann das auf Fortentwicklung in der Zwischenzeit beruhen; aber es könnten auch schon zu des Tacitus Zeit die Verhältnisse in dieser Beziehung so verschieden gewesen sein, wie sie es in andern Punkten tatsächlich waren, z. B. in Verfassung und Königtum. Gerade das strengere Königtum der Ostgermanen könnte man sich früh schon mit den höheren Gattungen der Poesie, mit Hofdichtung (vor allem in Preislied und Totenklage) verbunden denken, die der demokratischere Westen der germanischen Welt zu Tacitus Zeit offenbar noch nicht kennt. Mindestens wird wohl der selbständige Aufschwung der Ostgermanen zu den höheren Gattungen aus diesem frühen strengeren Königtum leichter verständlich. Was wir aber bei Tacitus über die Dichtung der Westgermanen wirklich erfahren, scheint sich im allgemeinen nur auf die primitiveren Gattungen zu beschränken. Auf jeden Fall haben wir uns bei den Notizen über germanische Dichtung immer zu fragen, ob die höheren Gattungen gemeint sind oder die niederen, ob Kunst- und Individualpoesie oder primitive Gemeinschaftsdichtung.

Formelhaft erscheinen die 5 Notizen des Tacitus über Gesang der Westgermanen am Abend nach der Schlacht oder im Kampfe selbst:

1. Annalen I 65 von den rheinischen Germanen im Emsgebiet, als die Truppen des Germanicus in unruhiger Nacht im Teutoburger Walde lagern und ihre Gegner *laeto cantu aut truci sonore* die tiefen Waldtäler erfüllen;
2. Historien 5,15 von den Truppen des Batavers Civilis, die die Nacht *cantu aut clamore* verbringen;
3. Historien 2,22 von germanischen Kohorten des Vitellius, die die Soldaten des Otho *cantu truci et more patrio nudis corporibus* angreifen;
4. Historien 4, 18 von der Schlachtreihe der Bataver, die erdröhnt *virorum cantu, feminarum ululatu* und
5. Annalen 4,47 von einer sugambrischen Kohorte in römischen Diensten, die Tacitus nennt *nec minus cantuum et armorum tumultu trucem.*

Die dreimalige Verbindung von *cantus* mit *trux* klingt wie ein ethnographisches Klischee, was aber an sich natürlich nichts gegen die Wahrheit des Sachverhalts beweisen würde. An despektierlichen Ausdrücken (*clamor*, *tumultus*) ist kein Mangel. Auch wenn man in Rechnung stellt, daß immer ein primitiver, zuweilen auch ein unheimlicher Eindruck, namentlich in dem prachtvoll ausgemalten ersten Bericht, absichtlich erzielt werden soll, wird man an der Echtheit des Ganzen nicht zweifeln, denn dergleichen gehört durchaus zum ethnographischen Gemeingut der Völker; aber eben deshalb wird man keine höheren Gattungen hier vermuten, sondern nichts als primitiven Gemeinschaftsgesang.

Noch eine Stufe niedriger scheint das zu stehen, was man unter dem berühmten *barditus* Germania Kap. 3 zu verstehen hat, vielmehr unter den *carmina*, deren *relatus* die Germanen mit *barditus* bezeichnen. Man gibt heute wohl allgemein zu, daß hiermit keine wirklichen Gesänge, keine eigentlichen Kriegslieder gemeint seien. Das Wort *carmina* wird zwar gebraucht, aber die Existenz eines Inhalts solcher *carmina* wird mit keiner Silbe angedeutet, ganz im Gegensatz etwa zu dem Zeugnis über die Herculeslieder (s. u.). Denn der Ausdruck *barditus* bezieht sich nicht auf das Inhaltliche dieser *carmina*, nicht auf ihren Sinn, der bezeichnender Weise ganz in den Hintergrund tritt und der nach primitiver Art offenbar ganz unwesentlich ist, sondern auf ihren *relatus*, die Technik ihrer Ausführung, welche einen vollen tiefen rauhen Gesamtklang hinter den vorgehaltenen Schilden erzielen will. Von der mantischen Bedeutung hat Norden (Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania S. 115) dargetan, daß sie wahrscheinlich auf einer Spekulation des an solchen Dingen interessierten Gewährsmanns Poseidonius beruht; sie geht uns hier übrigens nichts an. Wir denken an ein stark rhythmisches, mächtig taktiertes, anschwellendes Feldgeschrei, womöglich noch unartikulierter Natur. Was fast 3 Jahrhunderte später Ammianus Marcellinus und Vegetius gelegentlich mit *barritus* auch bei anderen als germanischen Kriegern bezeichnen, trifft mit einem anderen (orientalischen) Wort eine ähnliche Sache, freilich ohne das charakteristische Schildgedröhn. Aber wie dieses, so gehört auch jenes mehr in die Geschichte der Kriegsgebräuche als in die der Dichtung. Gelegentlich immer wieder herangezogene Stellen aus dem altnordischen Schrifttum liegen in Wirklichkeit weit ab, betreffen entweder wie Havamál 156 den leise und heimlich in den Schild geraunten Zaubergesang eines einzelnen oder wie Glymdrápa 4 das Schlachtreihengetöse der von den Waffen berührten Schilde, welches verstummt, weil nun die Fürsten zu handeln beginnen. Diese Stelle enthält überhaupt nichts von *carmina; randa rǫdd* (Stimme der Schilde) ist nicht anders wie *randa rym* (Lärm der Schilde) in der Helgakvida Hundingsbana I 17 der Klang der von den Waffen berührten Schilde selbst, kein anschwellender Widerhall einer

menschlichen Stimme in der Wölbung des Schilds. Also in der weiteren germanischen Kriegsgeschichte ist das singuläre und primitive *barditus*-Verfahren nicht wieder belegt, überhaupt in keiner Kriegsgeschichte der Kulturvölker; wohl aber würden sich sicherlich zahllose Analogien bei den primitiven Völkern finden lassen.

Aus der Sphäre kriegerischer Dichtung hatte Tacitus kurz vorher im selben dritten Kapitel der Germania gesagt, die Germanen besängen beim Auszug zum Kampfe den Hercules als den ersten aller Helden; sie erzählen, daß er einst bei ihnen gewesen sei: *fuisse apud eos et Herculem memorant primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt.* Um diesem Zeugnis beizukommen, muß man wohl zweierlei von einander unterscheiden. Im ersten dieser 2 Sätze (*fuisse ... memorant*) mag ein griechisches Kolonistenrequisit, eine Übertragung speziell aus der skythischen Ethnographie des Herodot richtig erkannt sein (Norden a. a. O. 49). Es handelt sich dann also um eine vorübergehende Anwesenheit des Hercules, um eine relativ kurze Rolle, die der Heros gespielt hat. Im zweiten Satze indessen (*primumque ... canunt*), der nicht von den Skythen erzählt wird und nicht antikes Klischee ist, handelt es sich doch wohl um den germanischen Gott Donar, dessen frühe römische Interpretation mit Hercules gerade durch Tacitus selbst (Annal. II 12, German. 9) und dessen Kult am Rhein, unter Legionären germanischer Herkunft, hinlänglich bezeugt („zweifellos gesichert" Helm S. 276) ist. Auf ihn paßt die vorübergehende Anwesenheit und die kurze Rolle schlecht und trotzdem war sein römisch interpretierter Name offenbar die Veranlassung dafür, daß in dieser nach der herodoteischen Archäologie der Skythen frisierten Germanen-origo (Germ. 1—4) überhaupt der erste Teil des Doppelsatzes erschien. Man kann sagen, hätten die Germanen keinen von den Römern sogenannten Hercules gehabt, so hätte Tacitus jenes Skythenrequisit nicht hergestellt; man hat hier einen kleinen Einblick in das Wesen und den Wert der Topologie. Die Hauptsache des zweiten Satzes, die Donarschlachtgesänge (oder Donarmarschlieder?) bleiben also gesichert; doch reduzieren sie sich wohl auf ein Minimum. In ihre Inhaltsangabe nämlich scheint gleichfalls wieder die Vorstellung von dem antiken Heroen und seinen Taten hineinzuspielen, wenn er als der *primus omnium virorum fortium* bezeichnet wird, was auf den germanischen Gott wenig paßt, und diese Vorstellung wäre es dann überhaupt, die innerlich die beiden Sätze verbindet. Tacitus weiß von dem germanischen Hercules, aber er verbindet zweimal damit die antike Vorstellung. Diese Inhaltsangabe der Thorslieder darf man also streichen und hat, wie wohl allgemein zugegeben, kein Recht, die Lücke etwa mit Thorsgeschichten eddischer Art wieder zu schließen. Es wird sich um kaum mehr als um einen kurzen melodischen Gemeinschaftsschlachtruf mit dem Namen des Gottes handeln, wie solches gelegentlich auch später bezeugt ist. Daher

denn auch das *barditus*-Zeugnis hier sofort folgen kann: — nämlich in der Quelle mutmaßlich; während Tacitus durch die antike Vorstellung und die Benutzung der Skythenorigo hier offenbar die alten einfachen Zusammenhänge verwischt hat.

Man hat dargetan, wie auch die berühmte westgermanische Theo-Ethnogonie zu Eingang des 2. Kapitels der Germania (*Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriae et annalium genus est, Tuistonem deum terra editum et filium Mannum originem gentis conditoresque. Manno tris filios adsignant, e quorum nominibus proximi Oceano Ingaevones, medii Herminones, ceteri Istaevones vocentur*) im ganzen und einzelnen eine verblüffende Übereinstimmung mit dem skythischen Volksstammbaum bei Herodot aufweist (Norden S. 48): Zeus hat einen Sohn Targitaos, Targitaos hat drei Söhne, von dem die drei Volksgruppen der Skythen sich ablösten. Man spricht davon, daß die Darstellung der Skythen (und Kelten) einfach auf die Germanen übertragen worden sei. Aber wir werden wiederum sagen, eben diese verblüffende Übereinstimmung, an der ja auch andere Völker Teil haben (z. B. die Semiten mit Noah und seinen drei Söhnen, welche Stammväter sind; die Nordgermanen mit Buri, Burr und dessen drei Söhnen Odin, Wili, We), ist wohl die Veranlassung dafür gewesen, daß die herodoteische Archäologie der Skythen überhaupt hier im allgemeinen als Vorbild der germanischen Origo erscheinen kann. Denn mindestens die Namen Twisto, Mannus, Ingwo, Erminas, Istwo können ja nicht Schablone sein; sie sind unwiderleglich germanisch und echt, sie sind da mit ihrem ganzen eigenen Schwergewicht. Und auch von Liedern über die göttlichen Stammväter steht wohlgemerkt in dem antiken ethnographischen Vorbild nichts. So behält das Zeugnis sicherlich Echtheitswert, nicht nur für die Mythologie, sondern auch für die Poesie. Aber sicherlich kann es sich nicht um große kosmo-, theo- oder ethnogonische Gedichte, um epische Berichte von der Urschöpfung handeln, auch nicht um Hymnen, Götterfabeln, große Gedichte mit historischer oder religiöser Geheimwissenschaft. Und wenn Heusler (Altgermanische Dichtung S. 79) unser Zeugnis auf eine kurze lehrhafte mythologische Merkversgruppe bezieht, welche Sache und Namen kurz verknüpfte und ihren Inhalt in wenigen Zeilen erschöpfte, so wird man sich hierin ihm anschließen dürfen. Als Form freilich scheint mir die vierhebige, dreimalstabende Langzeile dadurch noch keineswegs gesichert, daß zuletzt hier eine stabende Trias vorliegt. Man kann doch nicht annehmen, daß die drei westgermanischen Stämme ihre Namen erst dem Dreistäbegesetz der heroischen Langzeile verdanken oder ihm zuliebe führen. Man muß doch wohl unterscheiden zwischen dem Stabreim als Ornament an sich und der festen geprägten Form der 4 hebigen Langzeile. Wird das eine bezeugt, so noch nicht zugleich das andere. Bekanntlich spielt der Stabreim auch außerhalb der Metrik in der Personennamengebung

eine ornamentale Rolle (Segestes: Segimundus, Thusnelda: Thumelicus; Heribrand: Hildebrand: Hadubrand). Diese Dinge muß man auseinander halten. Der Stabreim in unserer westgermanischen Namentrias braucht an sich nicht unwesentlich und nicht zufällig zu sein, aber er wird seine Existenz der Stabreimornamentik in der Namengebung, nicht der Stabreimornamentik in der Metrik verdanken. Günstigstenfalls ist für jene Merkversgruppe eine Zeile mit drei Stäben hier bezeugt, vermutlich also auch mit drei Hebungen, durchaus jedoch nicht eine Zeile von vier Hebungen. Aber die heroische Langzeile ist das Ergebnis zweier Komponenten: des Stabreims und der Vierhebigkeit.

Es ist die Frage, mit welcher Ornamentierung man sich überhaupt diese frühe primitive Gemeinschaftspoesie der Westgermanen vorstellen soll. Endreim ist auch für die Kleinlyrik erst aus dem 9. Jahrhundert bezeugt (der St. Galler Spottvers, MSD. I Nr. XXVIIIb); er kann nicht älter sein. Stabreim wäre denkbar, wiewohl ihn unsere Merkversgruppe in metrischer Hinsicht sicherlich nur zufällig aufweist, bedingt durch die Ornamentik der Namengebung. Aber man müßte dabei sicherlich nur an unpaarige, in sich selber stabende Verse jener einfachen Art denken, in die Heusler das bekannte Schneerätsel rekonstruiert hat (Flog Vogel federlos, saß auf Baum blattlos, kam Frau fußlos usw.), keinesfalls etwa an die vierhebige, zwei- bis dreimal stabende heroische Langzeile des Helden- und Preislieds. Denkbar ist aber auch die Form ganz ohne Stab- und Endreimbindung, wie wir sie von den fremden Primitiven her kennen. Ja, sie ist am wahrscheinlichsten, denn die ethnographische Parallelität liegt bei diesen niederen Gattungen auf der Hand.

Ich kann auch nicht zugeben, daß in der germanischen Orakeldeutung, wie sie Kapitel 10 der Germania schildert, die Wurzel der stabreimenden vierhebigen Langzeile zu erblicken sei, wie seit Müllenhoff gelehrt zu werden pflegt; ich sehe jetzt, daß ich mich mit dieser Skepsis in erfreulicher Übereinstimmung mit Erik Noreen, Festschrift Friedrich Kluge S. 92ff., befinde, aber sie mußte jedem kommen, der sich die Deutung des Wortes Buchstabe von Hoops (Reallexikon I,349) zu eigen gemacht hat, welche die Grimmsche Deutung als „Buchenstab, zum Einritzen von Runen bestimmt" verwirft. „Ein Fruchtbaumzweig wird in kleine Teile zerschnitten; diese werden mit gewissen Zeichen versehen und dann aufs Geratewohl auf ein weißes Tuch gestreut" (*virgam frugiferae arbori decisam in surculos amputant eosque notis quibusdam discretos super candidam vestem temere ac fortuito spargunt*). Diese *surculi* sind nicht die Buchstaben, eben weil Buchstaben gar nicht Stäbe aus Buchenholz sind. Sondern *bókstafr* ist der *stafr*, die Letter im Buch, identisch mit *latinusstafr* und bezeichnet die christliche Buchschrift, die Antiqua, im Gegensatz zu *rúnastafr*, Runenschrift, heidnischer Letter auf Stein, Holz oder Metall. Aber

um Lettern, *litterae* handelt es sich hier überhaupt nicht, sondern um *notae* „Wortsymbole, Marken, Zeichen," weshalb ja das ganze Zeugnis auch nicht mehr unmittelbar für die Erfindung und das Alter der Runenschrift herangezogen werden darf. Hier handelt es sich noch nicht um Runen.

„Dann ruft der Priester oder Familienvater die Götter an, blickt zum Himmel auf, liest drei Zweige auf und gibt dann aus den drei Zeichen seine Deutung" (*mox, si publice consultetur, sacerdos civitatis, sin privatim, ipse pater familiae, precatus deos caelumque suspiciens ter singulos tollit, sublatos secundum impressam ante notam interpretatur*). Er interpretiert die Marken dreier aufgehobener *surculi*. Man hat nun geglaubt, daß jedes Wortsymbol den Hauptstab einer Langzeile lieferte und daß die beiden Nebenstäbe durch Aufrundung zu einer Langzeile hinzuzuimprovisieren waren. Aber in dieser Konstruktion befinden sich mehrere große und willkürliche Sprünge. Erstens wiederum der Sprung zur Vierhebigkeit, die aber ein Kapitel für sich ist (s. o.); zweitens der Sprung zur Alliteration überhaupt, indem man offenbar Buchstab mit Reimstab, also zuletzt *surculus* mit Reimstab identifizierte, obwohl doch Reimstab nur Reimletter bedeuten kann, von Lettern hier aber gar nicht die Rede ist, sondern von Obstbaumzweiglein mit eingekerbten Marken. Und drittens der Sprung zu den Nebenstäben. Man mache den praktischen Versuch, indem man den Priester einmal selber spielt und drei aufgehobene Wortsymbole, etwa Feind, Kummer, Sieg, als Hauptstäbe in drei vierhebige, dreimalstabende Langzeilen bringt. Man wird dann die Weite jener Sprünge und die starke Unwahrscheinlichkeit der ganzen Konstruktion empfinden, wie weithergeholt sie ist und daß man niemals auf sie verfallen wäre, hätte man nicht das fertige Ergebnis der heroischen Langzeile von vornherein vor Augen gehabt. Die Dreizahl der *surculi* sollte das dreizeilige Gesätz, die metrische Dreiergruppe erklären, zugleich aber auch, mit logischer Ungenauigkeit, die drei Stäbe in jeder der drei Zeilen. Daß die Dreiergruppe gar nicht kanonisch ist, sondern mit Zweier-, Vierer-, Fünfer-Gruppen prinzipiell wechselt, die Dreistäbigkeit ebenso mit Zweistäbigkeit, wurde dabei nicht berücksichtigt. Ich kann demnach nicht finden, daß die heroische Langzeile bei Tacitus bezeugt wäre, noch auch daß sie sich aus der Technik der germanischen Mantik entwickeln mußte. — Die Runeninschriften auf dem goldnen Horn von Gallehus und auf dem Stein von Tune, wenn anders sie wirklich Verse repräsentieren, stammen aus sehr viel späterer Zeit, dem 5. und 6. Jahrhundert; sie stehen in keinem Zusammenhang mit dem cäsarisch-taciteischen Zeitraum, sondern sind von ihm abzulösen. Der Stein von Kjölevig zeigt noch unpaarige, in sich selber stabende Verse.

Bleibt einzig noch das berühmte Zeugnis für Arminiuslieder aus Annalen II 88: *canitur adhuc barbaras apud gentes*, sich beziehend auf

das Jahr 19, aber gültig mit dem *adhuc* für ein volles Jahrhundert dazu (115—117).

Tacitus schildert in zwei wundervollen Kapiteln der Germania so überaus freundlich und wohlwollend wie eingehend das germanische Gefolgschaftswesen, ohne doch mit einem Worte des Hofdichters dabei zu gedenken, der wenigstens für jüngere Zeiten uns untrennbar mit dem Komitat verbunden zu sein scheint. Und nun sollen hier epische Heldenlieder oder Preislieder auf Armin, nichts Improvisiertes offenbar, sondern Kunstlieder bezeugt sein, die sich ein Jahrhundert gehalten haben?

Indessen leitet Norden (S. 273) das *adhuc* von älteren Vorlagen und Gewährsleuten ab und gelangt damit bis in die Generation des Arminius selbst. Und darüber hinaus haben überhaupt die klassischen Philologen versucht, den Quellenwert unserer Stelle stark zu erschüttern. Es wurde zunächst gezeigt, daß mit den Worten *Graecorum annalibus ignotus, Romanis haud perinde celebris, canitur adhuc barbaras apud gentes* eine traditionelle Climax der rhetorischen Geschichtschreibung vorliege (Reitzenstein, Hermes 48, 268) und daß mit den Worten *liberator haud dubie* (*Germaniae*), *proeliis ambiguus, bello non victus* Gedanken und Pointen gebraucht sind, die bis ins einzelne ihre Geschichte im klassischen Schrifttum haben (Münzer, Hermes 48, 617), daß also keinesfalls der Inhalt eines germanischen Preisliedes hier wiedergegeben sein könne. Wir werden das zugeben müssen und lassen das Zeugnis für den Inhalt also wiederum fallen. Speziell für die *canitur*-Wendung fand man das unmittelbare Vorbild bei Xenophon in der Cyropaedia, wo es I 2,1 von Cyrus heißt ᾄδεται ἔτι καὶ νῦν ὑπὸ τῶν βαρβάρων. Wie dieser Satz dort am Eingang der ersten großen klassischen Lebensbeschreibung eines Barbaren stehe, so stehe er hier als typischer Topos im Epilog auf einen großen Barbaren. Das *adhuc* wird durch das ἔτι καὶ νῦν nebenbei aufs neue erschüttert. Es sei nichts mit Arminiusliedern.

Wir müssen sagen, daß wir uns so leicht nicht gefangen geben und daß die Methode der Topologie, wie sie gewöhnlich verstanden wird, schließlich durchaus zum Chaos führt. Wir müssen erst eine prinzipielle Untersuchung über die Topologie und über den Quellenwert oder Quellenunwert typischer Topoi abwarten, ehe wir letzte Schlüsse ziehen. Wir finden, daß die Art von Philologie nun doch wohl heut überwunden ist, welche glaubte, wenn sie die Elemente habe, so habe sie auch die Sache selbst. Wir finden ferner, daß das Problem jetzt vielmehr erst recht eigentlich beginnt und daß, wie in den früheren Fällen, der Sachverhalt sehr wohl trotzdem noch stimmen kann, mag er auch mit einer formelhaften Wendung wiedergegeben sein, man möchte sagen: mit einer technischen Wendung. Aber wir werden vielleicht doch nicht an eine höhere Gattung dabei denken; auch wenn ein Gran Wahrheit bleibt, so ist doch über das *carmen* oder die

carmina selbst so wenig gesagt, daß wir vielleicht lieber, da das erstaunliche *adhuc* ja sicherlich fällt, an ein kurzes und kurzlebiges Gemeinschaftspreislied der Männer denken werden,die primitive Keimzelle des hohen Preislieds. Wir müssen bedenken, daß auch das literarische Gegenstück des Preislieds, das kunstvolle Totenklagelied, von Tacitus (wenigstens für die Westgermanen mit ihrem unausgebildeten Königtum) sicher geleugnet wird, wenn er im Kapitel 27 der Germania jeglichen Aufwand, außer den bestimmter Holzsorten, bei der Einäscherung auch der Vornehmen leugnet und für *lamenta* und *lacrimae* nur einen ganz kurzen Zeitraum läßt, der jede ausgebildete Totenklage ausschließt.

Damit sind die taciteischen Quellen erschöpft: die Ausbeute für die altwestgermanische Poesie bleibt gering. Es fehlt die Institution eines Sängerstandes oder Hofdichtertums; dazu stimmt, daß sicher bezeugt nur die niederen Gattungen sind, die, wie es scheint, bis ins Unartikulierte noch reichen, ausgeübt bei Kult, Gelage, Marsch und Schlacht. Kurze Gruppen vermutlich unpaariger, vielleicht schon in sich stabender, vielleicht auch noch ganz ornamentloser Merkverse kommen hinzu. Mit dem Fehlen des Hofdichtertums vereinigt sich fernerhin gut, daß auch die heroische Langzeile nicht als bezeugt gelten kann, daß in der von Tacitus geschilderten westgermanischen Kultur auch gar kein Anlaß zu ihrer Entstehung sichtbar wird. Will jemand sich die Arminiuslieder schon kunstvoller denken, so tut er gut, nicht mehr als einen frühen vorübergehenden, auf die Folgezeit sicherlich gänzlich einflußlosen Aufschwung anzunehmen, ausgelöst von der Nähe der westlichen Kultur und beflügelt von dem großen tragischen Heldenschicksal. Er mag dabei an gewisse vorübergehende Aufschwünge der Arminiuszeit auch auf anderen kulturellen Gebieten denken, z. B. auf dem des gehobenen Wohnwesens des Markomannenkönigs Marbod, dem Annalen II 62 eine *regia* mit einem Kastell daneben zugeschrieben wird.

Die nächsten Zeugnisse stammen erst aus dem 4. Jahrhundert und berücksichtigen nun auch die Ostgermanen. Die niederen Gattungen leben natürlich weiter; sie werden in ähnlich verächtlicher Weise bezeugt wie bei Tacitus, während dem gegenüber, was wir als Zeugnisse für höhere Gattungen ansprechen möchten, dieser verächtliche Ton meist fehlt, woraus wir eine gewisse Sicherheit schöpfen. Kaiser Julian Apostata (ed. Hertlein S. 434) sagt innerhalb der ersten Sätze seines Misopogons, er habe bei den überrheinischen Alemannen wilde erheiternde (Gemeinschafts-)gesänge gehört, die er mit rauhem Vogelgekrächz vergleicht. Der Dichter Ausonius bezeugt V. 165ff. seiner Mosella (schlüpfrige?) Spottgedichte (*probra*), die Wandersmann und Schiffer in den freilich stark nichtgermanisch besiedelten Moselgegenden den verspäteten Weinbauern zusingen. Den zu (kultischen) Tänzen gesungenen *barbaricus hymen*, von dem der nahe

Hügel wiedertönt beim Hochzeitsfest des blonden Paares, bezeugt im 5. Jahrhundert Sidonius Apollinaris bei den Franken. Man wird sich hier auch des von Priscus (Historia, SS. Byz. I S. 188) erwähnten Schleiertanzliedes erinnern, mit dem eine Gruppe vermutlich gotischer Mädchen den in ein Dorf der Theißebene einreitenden Attila empfängt; wie fremd sich derlei auch in der germanischen Welt ausnehmen mag, wird es kaum mehr als ein einfaches Chorlied gewesen sein. Den mit kriegerischer Stimme zum Anschwellen gebrachten Schlachtruf, *barritus* nunmehr genannt und ohne den Schild erzeugt, erwähnt aus den Gotenkämpfen Ammianus Marcellinus bei germanischen Hilfsvölkern in römischen Diensten. Von den Westgoten vor der Schlacht bei Adrianopel erwähnt er an der gleichen Stelle (XXXI, 7, 11), daß sie den Ruhm ihrer Väter in wildem Geschrei gegröhlt hätten (*maiorum laudes clamoribus stridebant inconditis*). Ein kultisches *nefandum carmen*, in Gemeinschaft gesungen von den heidnischen Langobarden, als sie *more suo caput caprae diabolo immolarent*, erwähnt zum Jahre 579 Gregorius Magnus in seinen Dialogen (3,28). Und schließlich bezeugt unnütze und leichtfertige Gelageliedlein, die von den Zechgenossen der Reihe nach zur Cithara gesungen wurden, zu Eingang seiner Cädmonlegende Beda (Historia 4,24).

Schon hier fällt auf, daß das Bild reicher und bunter ist als in der ein paar Jahrhunderte früher von Tacitus bezeugten primitiven Gemeinschaftspoesie. Aber vor allen Dingen sind jetzt völlig einwandfrei auch die höheren Gattungen bezeugt, das Preislied, die ausgebildete, wie wohl noch in Gemeinschaft gesungene Totenklage und das Heldenlied. Die Institution des Hofdichters und der Begriff der Hofpoesie ist jetzt vorhanden. Ja, vielleicht ist ein Stück ganz subjektiver Lyrik bereits bezeugt, wenn wir jenem sentimentalen Bericht Prokops (*De bello Vandalico II* 6) über König Gelimers Ende trauen dürfen, als er von dem Liede (ᾠδή τις) spricht, das der König auf sein Leid gedichtet habe, und von dem Drang, den er empfinde, sich selbst zu seinem Klagegesang als guter Citharist auf der von den Feinden erbetenen Cithara zu begleiten. Es ist natürlich die Frage, ob dieses Lied noch in wandilischer Sprache gedichtet war — dann nähme sichs wie ein früher Vorläufer gewisser angelsächsischer Elegien aus — oder aber in einer der beiden antiken Sprachen, was bei den seit einem Jahrhundert ihrer eigenen Gesittung stark entfremdeten Wandalen wohl nicht unmöglich ist. Noch hat jedenfalls diese Elegie in engster Verbindung mit der Musik bestanden, während sich im kunstvollen Preislied die höhere Poesie bereits von ihr abzulösen beginnt.

Das geht aus dem klassischen Zeugnis des Priscus (S. 204) über das Preislied zweier gotischer Dichter (δύο βάρβαροι) auf Attila einwandfrei hervor: Am Abend zündete man die Fackeln an, sagt der Grieche nach seiner schönen Beschreibung von Fürstenhalle und

Königsmahl, da traten zwei Barbaren vor Attila und sagten selbstverfaßte Gedichte her, worin sie seine Siege und Kriegstugenden besangen (ᾄσματα πεποιημένα ἔλεγον, νίκας αὐτοῦ καὶ τὰς κατὰ πόλεμον ἄδοντες ἀρετάς). Die Technik des Sprechvortrags verrät das ἔλεγον; ἄδοντες ist natürlich nur Formel. Der Ausdruck ᾄσματα πεποιημένα verrät das Nichtimprovisierte, das Kunstprodukt. Von einer singenden Gemeinschaft ist keine Rede mehr.

Nun verhält es sich ja bei diesen Zeugnissen der höheren Poesie aus der Völkerwanderungszeit charakteristischer Weise so, daß wir für sie sofort die schlagendsten Parallelen aus dem großen gemeingermanischen Kulturkreis der nächsten Jahrhunderte herbeibringen können. Man hat für die Zweizahl der Sprecher vor Attila schon immer an die Widsídverse erinnert: „Wenn ich und Schilling mit schierer Stimme vor unserem Siegherrn Sang erhoben hell zur Harfe." Aber hier eben finden wir die Musik bewahrt zum Preislied, und noch näher liegt jedenfalls mit Sprechvortrag und genauer Milieuschilderung des Hoflebens das Rabenlied (Haraldskvœði) des Skalden Thorbjörn Hornklofi auf König Harald Schönhaar von Norwegen. Was Priscus von dem gotischen Hofhalt des hunnischen Königs berichtet, wird fast 500 Jahre später auf das trefflichste durch den Inhalt des Preislieds auf den norwegischen Großkönig illustriert. Zwei Sprecher, Walküre und Rabe nämlich, unterhalten sich auch hier in skaldisch-eddischen Strophen über den Sieg und die kriegerischen Tugenden des Königs, über seine Milde der Gefolgschaft gegenüber und mit bezeichnender Ausführlichkeit auch über die Freigebigkeit gegenüber seinen Hofdichtern. Die Walküre spricht:

Nach den Skalden will ich dich fragen, da du wohl Bescheid weißt:
Kennen mußt du das Treiben der Dichter,
Die bei Harald sich halten.

Und der Rabe antwortet:

An ihren Kleidern sieht mans und an ihren Goldringen,
Daß sie des Königs Lieblinge sind,
An ihren roten Pelzen, den schön umsäumten,
An ihren silbergeschnürten Schwertern und ihren ringgeflochtenen Brünnen,
Vergoldeten Wehrgehenken und damaszierten Helmen,
Ringen ums Handgelenk, die ihnen Harald schenkte.

Aber die Parallele geht noch weiter. Priscus berichtet, daß nach den Dichtern zwei Narren ihre albernen Spässe trieben und liefert damit bekanntlich das erste Zeugnis für den primitiven Erlustigungskünstler in der germanischen Welt. Thorbjörn im Rabenlied schließt damit, daß die Walküre endlich auch nach den Spielern und Gauklern am Hofe Haralds fragt und daß der Rabe ihr über deren Wesen und Treiben verächtliche Auskunft gibt. Damit aber liefert Thorbjörn

das erste Zeugnis für die primitiven Erlustigungskünstler in der nordischen Welt. Die Walküre:

Nach den Spielleuten und Histrionen hab ich dich noch nicht gefragt,
Was gibts an Spaßmacherei durch die Leute Andads
an Haralds Hof?

Und der Rabe antwortet:

Mit einem Hund spielt Andad, einem ohrenlosen,
Unsinn verübt er und bringt den Fürsten zum Lachen.
Doch gibts auch andre, die über Feuer springen
mit glühendem Holz.
Glimmende Filzmützen tragen unter ihrem Gürtel
die fußtrittwerten Kerle.

Während freilich der Attila des Priscus zu den Spässen der Narren keine Miene verzieht und sich lieber mit seinem Söhnchen beschäftigt, muß der norwegische Großkönig lachen, wie der Skalde wohl unwillig bemerkt. Es liegt eine sonderbar verwandte Stimmung den beiden Berichten zugrunde. Aber Attila ist, wie später in ähnlicher Lage Kaiser Ludwig der Fromme, der *roi inamusable*, wie offenbar auch der westgotische König Theoderich II., aus dessen wundervoller Charakterschilderung durch Sidonius Apollinaris (Epist. I 2) zu entnehmen ist, daß an seinem Hofe gleichfalls der vornehme Dichter mit den fremden Erlustigungskünstlern zusammentraf, was später in Norwegen noch öfter geschah, daß aber das Herz des westgotischen Königs durchaus jenen Gesängen gehörte, die den Mut zu tapferen Taten begeistern (*quibus non minus mulcet virtus animum quam cantus auditum*). Man wird das vielleicht lieber auf Heldenlieder statt auf Preislieder beziehen, aber die scharfe Trennung zwischen Dichtern und Mimen ist hier am westgotischen Hofe die gleiche wie am hunnisch-ostgotischen und dann am norwegischen: ein Stück zwar nicht altgermanischer, aber gemeingermanisch gewordener Gesittung!

Es kam indessen auch vor, daß der vornehme Dichter aus der germanischen Welt nicht mit dem niederen Mimen sondern mit dem vornehmen Dichter aus der klassischen Welt zusammen traf. So geschah es einem Zeugnis des Venantius Fortunatus zufolge (Carm. VII 8, 63) am Hof des Herzogs Lupus von der Champagne: sie haben dann beide, jeder auf seine Art, der eine *versiculos* mit der *lyra*, der andere *leudos* mit der *harpa*, dem Fürsten zum Preise gesungen. Am Merowinger Hofe, am burgundischen, gotischen und langobardischen Hof möchte derlei wohl häufiger vorgekommen sein, wenn es noch so viel große römische Dichter gegeben hätte, wie es nun wohl germanische Dichter gab. Der Hochmut hat sich dann gewöhnlich von seiten des römischen Dichters geäußert, wie aus einem zweiten Zeugnis des Venantius Fortunatus (Präfatio zu den Carmina), sowie aus dem 12. Carmen des Sidonius Apollinaris, dies für

burgundische Verhältnisse, in geradezu unverschämter Weise hervorgeht. Dann sind, bei so unmittelbarem Zusammentreffen, die alten despektierlichen Wendungen über germanische Wort- und Tonkunst selbst den höheren Gattungen gegenüber wieder da. — Ein offenbar schon etwas geistlich gefärbtes Preislied auf den fränkisch-burgundischen König Gunthram bezeugt mit einigen Worten Fredegar (Chronic. IV 1).

Es ist kein Zweifel, daß sich die Totenklage jetzt zum kunstvollen Liede ausbaut zugleich mit dem prunkvollen Ausbau der Totenfeier selbst. Die Zeugnisse sind freilich sämtlich ostgermanisch und wir deuteten oben bereits zweimal an, daß gerade bei den Ostgermanen hier vielleicht schon eine längere Tradition vorliegt. Jordanes berichtet § 214 von den Liedern in der feierlichen Veranstaltung, die die Westgoten nach der katalaunischen Schlacht für ihren gefallenen König Theoderich I. trafen. Prokop erwähnt (II 2) die θρῆνοι πολλοὶ καὶ κωκυτοὶ μεγάλοι, welche die Ostgoten in den Kämpfen um Rom eines Nachts zur Verwunderung der Römer um ihre gefallenen Helden anstimmen. Das klingt, wiewohl mit einer gemeinschaftlichen Ausübung noch verknüpft, nach einer starken Neuerung gegenüber dem taciteischen Bericht, den zu bezweifeln keine besondern Gründe vorliegen, der sich aber wohlbemerkt zunächst nur wieder auf die Westgermanen bezieht. Aber das klassische Zeugnis liefert bekanntlich Jordanes § 254—258 mit seinem berühmten Bericht über Tod und Bestattung Attilas, und gerade der Kern dieses Berichts, das Umreiten des toten Fürsten durch seine *lectissimi equites* nebst dem im Inhalt ausführlich mitgeteilten Klagegesang, den Ruhm, die Macht, das Schicksal des Königs behandelnd, findet bekanntlich seine genaue Parallele und Bestätigung wiederum im weiteren germanischen Zusammenhang, in der Totenfeier für Beowulf. Hält Edward Schröder (Z. f. d. A. 59, 240ff.) die Feier bei Jordanes für hunnische Sitte, so wird man ihm allerdings zugeben, daß es keine von Haus aus germanische war. Aber nicht erst E. Schröder, sondern eigentlich schon Tacitus hat uns dies erkennen gelehrt. Indessen hat die Völkerwanderungszeit viele Neuerungen auf vielen Gebieten gebracht, und was nicht von Haus aus germanisch war, konnte es eben jetzt werden. Es wird diese Annahme natürlicher sein als die Schrödersche Vermutung, der Beowulfdichter habe sich hier eine romantische Erfindung geleistet oder gar den Bericht des Jordanes gekannt und benutzt, womit wir wiederum bei der Methode der Topologie angelangt wären. Unsere Erklärung erfährt einen hohen Grad innerer Wahrscheinlichkeit durch die vorhin gezogene andere Parallele von dem Hofdichtertum und den zwei Sprechern. Oder soll auch Thorbjörn Hornklofi sich eine romantische Erfindung geleistet haben, angeregt etwa durch die Lektüre und Benutzung des Priscus? Gerade der Umstand, daß die Parallelität beidemal nicht bis in die allerletzten Einzelheiten geht, sondern daß gewisse Unterschiede bleiben, nämlich

Umreitung des im Seidenzelte aufgebahrten und zu bestattenden Hunnenkönigs hier und Umreiten des eingeäscherten und bereits eingehügelten Gautenkönigs da, wie vorhin der Sprechvortrag bei Attila-Harald, aber die Harfe bei Widsid, macht ihre Echtheit sicherer. Ob der *cantus funereus* selbst bei Jordanes gotisch oder hunnisch war, wissen wir nicht; ersteres ist wahrscheinlicher, und es sind einleuchtende Versuche, die keineswegs nur Spielereien sind, von Kögel, Kluge, Schütte unternommen worden, einige gotische Langzeilen wieder herzustellen. Jedenfalls war der Inhalt würdig und groß, das Lied selbst sicherlich nicht improvisiert, aber nicht der Vorreiter sang es allein, sondern die *lectissimi equites* (die *hildedeore*, *æþelinga bearn* im Beowulf) sangen es gemeinsam, und zwar über währendem Reiten, was eine ruhige Gangart der Pferde verlangt und Schröders tolle Reiterkunststückchen ausschließt. Und wie im Rabenlied so ist auch im Klagegesang auf Beowulf inhaltlich die milde Freigebigkeit hinzugekommen zu den gepriesenen Fürstentugenden: im Bilde Attilas fehlte sie beidemal noch.

Das erste Zeugnis auf Heldenlieder steht bei Cassiodor (Variae VIII 9); es bezieht sich auf den treuen Amaler-Gefolgsmann Gensimund, der im Liede lebe, solange es Gothen gibt. Aber die Zeugnisse des Jordanes reichen inhaltlich zum Teil noch in ältere Zeit, wenn er sagt (§ 28), daß die Goten ihren Siegeslauf ans Schwarze Meer in alten Liedern festhalten, wenn er (§ 71) als Einzelheit angibt, daß sie den (von der Mode längst überholten) Ehrennamen Capillati in ihren Liedern noch rühmlich tragen und wohl auch, wenn er berichtet, sie feierten ihre heroischen Vorfahren Eterpamara, Hanala, Fridigern, Widigoia mit Gesang und Zitherspiel (*modulationibus citharisque* § 42). Dieser Zusatz schließt natürlich Merkversdichtung aus, beweist aber die frühe Verbundenheit des Heldenlieds mit Musik und Instrument auch bei den Goten. Der unsterbliche Name Wittichs, auch § 178 als der Goten Tapferster erwähnt, verlangt das Heldenlied. Später bezeugt dann Paulus Diaconus die Heldenlieder auf Alboin und ihre Verbreitung bis zu Bayern und Sachsen (I 27). In der Vita Liudgeri taucht der Name des friesischen Dichters Bernlef auf, der von den *antiquorum actus regumque certamina* handelt (SS. 2, 412). Damit sind wir über die Zeit ihrer Dichtung und Schöpfung selbst schon hinaus, wenigstens bei den Südgermanen. Das lehrt nun schon der Wortlaut der Zeugnisse, man beginnt Inhalt und Form bereits als antiquarisch zu empfinden. Alcuin bezeugt (Epist. 124) in dem Brief nach Lindisfarne etwa 7 Jahre später (797) die *carmina gentilium* von Ingeld und andern heidnischen Königen, die er leider nicht *nominetenus* nennt. Aber der eine Name Ingeld beweist ja zum Glück, was für Lieder er meint. Und daß Einhard im berühmten Kap. 29 der Vita Karoli Magni auf fränkische Heldenlieder anspielt, darüber besteht ja heute nirgends mehr ein Zweifel, wenn es da heißt, Karl habe die

barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, gesammelt. Vom Poeta Saxo (SS. 1, 268) bis zu Müllenhoff hatten diese *carmina* fälschlich als Preislieder auf die Vorfahren und Vorgänger Karls gegolten. Im Zusammenhang mit den germanisch-fränkischen Interessen Karls, die Einhard hier aufdeckt anläßlich der Fürsorge für die Volksgesetze, für die Heldenlieder, für die *grammatica patrii sermonis*, für die fränkischen Monats- und Windnamen sowie an anderer Stelle anläßlich der Bevorzugung der fränkischen Nationaltracht, darf man auch den Umstand nicht vergessen, daß Karl sich zu seinen modernen Kaiserpfalzen aus Marmor und Stein von dem Langobarden Fardulf bei St. Denis auch ein Haus *more veterum avorum* errichten ließ (Poet. lat. I, 353 Vers 17), vielleicht eine Häuptlingshalle frühgermanischer Art aus Holz. Auch solche Dinge erhellen sich wechselseitig und geben erwünschter Weise ein geschlossenes Bild. Dichtern bleibe überlassen auszumalen, wie gut jene alten Heldenlieder in diese frühgermanische Fürstenhalle passen und wie die Art des Königs, der sich aus Ravenna das Dietrichstandbild mitbringt, durch all das eine ganz besondere Beleuchtung empfängt.

Aber über der Theganstelle aus der Vita Ludovici pii cap. 19 (*poetica carmina gentilia, quae in iuventute didicerat, respuit, nec legere nec audire nec docere voluit*) hängt seit Braune (PBB. 21,5) ein nun dreißigjähriges strenges Verdikt. Die Worte *gentilia carmina* bezögen sich auf antike Dichtungen, so wie Otfrid mit *gentilium vates* Virgil, Lucan, Ovid bezeichne; an germanischen Dichtungen würde Ludwigs christliches Empfinden kaum Anstoß genommen haben, „insofern Beziehungen auf germanische Götter längst ausgemerzt waren." Aber näher als mit Otfrid liegt doch für Thegan die Zusammenstellung mit Alcuin, und von Alcuin sahen wir soeben, daß er jedenfalls mit *gentilium carmina* ausdrücklich Ingeld- und andere Heldenlieder bezeichnet. Gewiß, Fundgruben für religiöse Zeugnisse des Heidentums sind wohl die Heldenlieder von vornherein nicht gerade gewesen, äußerlich waren sie stark indifferent, aber Alcuin erfaßte offenbar mit sicherem Instinkt die *gentilitas*, die Nichtchristlichkeit dieser Gedichte in ihrem tiefsten ethischen Innern und Ludwig ist ihm scheints darin gefolgt. Bei *discere* in *didicerat* möchte ich die sehr allgemeine Bedeutung des Aneignens und Aufnehmens vermuten, nicht etwa die des schulmäßigen Lernens im Unterricht. Thegans Kapitel 19 hat seine Anregungen aus vielen Kapiteln Einhards empfangen und seine Kategorien stehen hier nicht in dem strengen innern Zusammenhang, den Braune voraussetzt. Aus der ganz eindeutigen Ausdrucksweise Alcuins heraus muß Braunes Ehrenrettung Kaiser Ludwigs als mißglückt angesehen werden und Wilhelm Grimms Zeugnis Nr. 12 der deutschen Heldensage bleibt wohl zurecht bestehen.

Zu diesen Zeugnissen der zeitgenössischen Autoren über die höhere Poesie aus der Völkerwanderungszeit kommen die bekannten Zeugnisse aus Beowulf, Widsid, Deors Klage, kommen ganze, früh schon

mitgeteilte Liedinhalte wie Ermanarich und Swanhild, Alboin und Thurisind, Rosimunds Vaterrache, Sigmund und Fitela, Iring und Irminfried und kommen schließlich die ältesten, wirklich erhaltenen Lieder selbst wie Hunnenschlacht, Wielandslied, Atlilied, Sigurdsfragment, Hamdirlied, Hildebrandslied und Finnsburgfragment.

Es kann kein Zweifel sein, daß die Verteilung von Licht und Fülle auf den jüngeren Zeitraum und von Dunkel und Dürftigkeit auf den älteren nicht ein Spiel des Zufalls in der Überlieferung ist. Wir müssen eben doch wohl glauben, daß die höheren Gattungen samt ihren Schöpfern und samt ihrer metrischen Form, der Langzeile, im wesentlichen erst ein Produkt der Völkerwanderungszeit ist. Die Frage nach fremden Vorbildern werden wir verneinen, wenn wir bedenken, wie Form und Inhalt hier aufs engste verknüpft sind und wie doch mindestens für die Form, die vierhebige stabende Langzeile, sich überhaupt kein früher Anhaltspunkt eines fremden Vorbilds finden und denken läßt; denn Wilhelm Meyers vereinzelter Versuch, die vierhebige Langzeile getrennt von der Alliteration aus der lateinischen Rhythmik Spaniens im 7. Jahrhundert abzuleiten, die Alliteration gesondert wiederum aus der lateinischen Poesie des 6. und 7. Jahrhunderts überhaupt, hat mit Recht keinen Anklang gefunden. Man wird aus demselben Grunde auch nur an ein einziges Zentrum der Entstehung glauben und das werden wir, wie die Dinge nun vorläufig einmal liegen, doch eben nur an den Königshöfen der Goten suchen. Wir erinnern uns dabei an das eingangs vom strengeren Königtum der Ostgermanen gesagte. Hier wird also auch deshalb der früheste Aufschwung zur Hofdichtung am plausibelsten erscheinen und auch deshalb der Gedanke an fremde Vorbilder verschwinden. Die Franken müßten dann die Empfangenden und Übernehmenden sein, wie sie es ja auch in anderen Dingen sind.

Aber das für die Übersiedlung des gotischen Sängers an den fränkischen Hof viel angeführte Cassiodorzeugnis (Variae II 40 und 41), demzufolge Theoderich in der Tat an den fränkischen Hof einen von Chlodwig dringend erbetenen Citharoeden geschickt hat, kann leider nicht auf einen gotischen Sänger bezogen werden. Das hat Pio Rajna längst gezeigt (Origini dell' epopea francese S. 36), ist aber bei uns noch immer wenig bekannt. Der Satz, den Theoderich in seinem Antwortschreiben an Chlodwig von dem Citharoeden gebraucht „*qui ore manibusque consona voce cantando gloriam vestrae potestatis oblectet*" war falsch interpretiert worden; *gloriam vestrae potestatis* ist nicht Objekt zu *cantando*, womit also der Gedanke an ein Preislied fällt, sondern zu *oblectet* und bedeutet im formelhaft höfischen Kanzleistil der Variae etwa „*te glorioso e potente signore.*" Kein anderer als Boethius, weil er besonders *eruditionis musicae peritus* war, hatte den Citharoeden aussuchen müssen und es sollte ein zweiter Orpheus sein. Es kann sich somit hier leider nur um einen Musikanten aus dem griechisch-römischen Kulturkreis gehandelt haben.

17.

Grabbe und Büchner.

Eine psychologisch-literarische Betrachtung mit besonderer Berücksichtigung des „Napoleon“ und „Dantons Tod“.

Von **Rudolf Jancke** in **Aachen.**

Die Betrachtung eines einzelnen Dichtwerkes allein aus sich heraus, birgt die große Gefahr des Falschsehens in sich. Es bleiben da manche Eigentümlichkeiten, die erst durch die Wiederholung auffallen, unberücksichtigt. Vermieden wird dies, wenn eine Deutung das Gesamtschaffen mitbegreift, wenn neben dem Teil das Ganze beachtet wird. Grabbes Napoleon-Drama ist dieser Gefahr noch nie entgangen. Es wurde meist als ein romantisches Begeisterungsdrama angesehen, und auf der Bühne wandelte dieser Napoleon ..... und er wandelt noch heute so ..... als breitformatige rein geschichtliche Heldengestalt. Der wahrhaft ätzende Sinn, der diesem Drama zugrunde liegt, geht so ganz verloren und damit ..... das Charakteristische Grabbescher Art.

Unsere Aufgabe soll daher sein, jenes charakteristisch-Psychische an Hand der Hauptwerke herauszuarbeiten und es durch Vergleich mit Andersartigen zu präzisieren. Damit ist eine zweite Frage beantwortet, nämlich die der Stellung Grabbes in der deutschen Literatur.

Biographisches von Grabbe mit heranzuziehen, wäre zu weitläufig und zwecklos, da sein ganzes Leben von einer Grundstimmung durchdrungen ist, die sehr schön in einer Charakteristik des Jungdeutschen Gustav Kühne herauskommt: „Grabbe saß meist zu Haus in der Ecke mit einer Flasche Wein und schlief. So lebte er tagtäglich für die sonstige Menschenwelt verloren. Alles, was der Tag sonst brachte, mit Verachtung, mit Hohn von sich weisend. Ein dämonischer Stolz ließ ihn die erbärmliche Hülle seines Körpers ertragen, er war Zyniker aus Leidenschaft, aus Grundsatz, aus fürchterlichem Eigensinn, der ihn für alle Interessen des für ihn verwüsteten Lebens unfähig machte.“ (9. Brief an Dina). Solche sarkastisch, zynisch-ironischen Menschen laborieren zeitlebens an der, man möchte sagen, fixen Idee der Weltminderwertigkeit. Zu minderwertig ist ihnen die Welt, um sie zu verbessern, zu kraftlos sind sie, um eine neue aufzubauen. So sich immer mehr in sie hineinverbeißend, gehören schon gewaltige innere Erlebnisse dazu, um sie aus dieser unseligen Art von Weltverbundenheit loszureißen.

Ein solcher Mensch war Grabbe. Er und seine Gestalten haben allen Glauben an die Welt verloren, sie sehen den Nur-Abgrund, die Leere, das Nichts. Sie können sich nur in ungeheuren Leidenschaften geben, dann erscheinen sie groß, aber sie erscheinen es nur. In

Wirklichkeit sind sie emporgezerrte Kleinheiten, die entweder in einer Art Rauschzustand einander zerfleischen, kein Mittel scheuend ihre Rache oder sonstige Leidenschaften auszutoben, alsdann in sich zusammensinkend, oder denen Rausch angstvolles Verhüllen einer innerst empfundenen Leerheit bedeutet.

Im „Gothland" hat der Titelheld seine Rache an Berdoa befriedigt. Mit ihrer Ausübung ist die Bindung mit der menschlichen Gesellschaft zerstört. Eine innere Leere, die ihm das Leben wertlos macht, befällt ihn. Gothland wird apathisch. Und Sulla in „Marius und Sulla"? Nachdem Marius besiegt wird jener jubelnd gefeiert, wird ihm die Regentschaft, d. h. die Auskostung des Sieges angeboten; aber was tut Sulla? er zieht sich aufs Land zurück, nachdem er dem Staat Verfassung und Gesetze gegeben, mit den Worten: „Dies alles ist mir unnütz, ich bedarf es nicht, das Meinige hab ich getan, fortan bin ich mir selbst genug." Sullas Plan war der, das Faule aus dem Volke zu vertilgen, ihm Gesetze zu geben. Das hat er getan. Er hat seinen Todfeind Marius besiegt. Seine Betätigungsobjekte sind hinweggeräumt. Das Seinige hat er getan, nichts bleibt ihm noch übrig. Seine Stimmung ist heiter und nicht wie die Gothlands apathisch. Er schiebt sein Amt wie eine erledigte Sache beiseite. Und sie ist auch erledigt seine Sache. Diese Lösung ist noch gar keine Ausschlaggebende. Wenn man eine Arbeit getan hat, so legt man sie fort. Nur das tat Sulla. Seine maßlose Leidenschaft findet keine Betätigung in einem ruhigen Staatswesen wie das jetzt siegreiche Rom. Sulla wird ein einfacher Bürger, ein gewöhnlicher Mann.

Gothland wurde apathisch, weil seine Seelendynamik in träger Hemmungslosigkeit ihn der Gemeinschaft menschlicher Gesellschaft entriß. Ein Zurück war unmöglich. Der Zusammenhang mit der Gesellschaft war bei ihm schon mit Beginn seiner Taten durchbrochen. Sulla durchbricht ihn erst im entscheidenden Augenblick, da nämlich, wo er ihn am festesten hätte gründen können, jedoch was lag ihm daran. Die Vernichtung seines Todfeindes war ihm Alles. Sein Verzicht ist kein Erlebnis, sondern die letzte Konsequenz seines Wesens, ein Zustand der Blasiertheit, ein überflüssiges Jasagen zu der innerlichst schon vorbereiteten Entscheidungsnotwendigkeit. Eine seelische Wandlung hat sich in ihm damit nicht vollzogen. Tatsachen haben sich gewandelt. Leidenschaft ist verrauscht aus Mangel an Betätigungsobjekten, und nicht aus Wandlung der Seele. Die Blasiertheit Sullas ist gute Miene zum bösen Spiel, seine Leidenschaft hatte keine Nahrung mehr, er sank kraftlos zusammen. Ja, hätte sich Sullas Seele gewandelt nach Erledigung seines Feindes, so hätte er gerade das Regierungssteuer ergreifen und hier frei von Leidenschaften über das Volk herrschen müssen zu dessen vollem Segen nach eigenen Gesetzen. Er hätte so die Welt überwunden, hätte ihr gegenüber die „Ironie aus Weltüberwindung" erreicht. Aber so konnte der Nur-Kraftmensch

Grabbe nur durch Leidenschaften hochverzerrte Gestalten bringen, ohne Ausdehnung und Fülle.

Sulla, sowie Gothland werden in Situationen hineingestellt, in denen sie sich nun zu bewähren haben oder zugrunde gehen. Das ist sehr zu beachten. Der ironische Mensch aus Weltüberwindung lebt sich freiwillig aus. Solche Menschen kommen z. B. vor bei Ibsen und Dehmel. Am ausgeprägtesten in Ibsens „Brand". Brand führt Konflikte herbei und wird nicht durch Situationen zu seinen Taten gezwungen. Brand hätte sehr gut in dem Dorfe leben können. Er brach aber freiwillig mit allem Hergebrachtem. Er war der große Brecher und Verbrecher, wie Nietzsche sagen würde. Gothland wird jedoch durch ein Mißverständnis in eine abwegige Bahn geschleudert, und Marius wird hineingerissen in den Kampf, nach dem er zwar dürstet, der aber keinem Gesetze, keiner inneren Notwendigkeit entspringt. „Ich will doch einmal probieren, wie arg es das Schicksal mit mir zu treiben denkt. Ich harre hier bis mich mein Los findet," sind seine Worte auf den Trümmern Karthagos.

Und Don Juan? Auch er ist nicht anders. Wie bezeichnend für ihn sind doch die Worte, die er zum Gouverneur spricht, daß der Geschäftsmann sich quält, daß der König seine Schlachten schlägt, weil sie endlich vergnügt sein wollen: „Stets ruf ich den Wahlspruch: König und Ruhm und Vaterland und Liebe, doch darum, weils mir Vergnügen macht, dem Inhalt dieser Worte mich zu opfern!"

Wer sieht hier nicht die Wandlung! Gothland ist apathisch, Sulla beginnt seinen Zustand der inneren Beziehungslosigkeit zur Welt durch seine eigene Schwäche zu empfinden und Don Juan innerlich leer, treibt hohnlachend, sarkastisch Spott mit den heiligsten Dingen in der Welt, um seine Langeweile zu vertreiben. Das Vergnügtsein wird ihm zur Leidenschaft. Über diesen Zustand ist Grabbe auch nicht mehr hinausgekommen. Leidenschaft blieb immer sein Heilmittel. Im Leben dienten alkoholische Getränke zu ihrer Erzeugung.

Fünf ganze Akte erlebt Don Juan dieses endlich Vergnügtsein, füllt er innere Leere durch den Rausch der Leidenschaft aus. Fünf ganze Akte erlebt Sulla den Rauschzustand und die Anspannung aller seiner Kräfte zur Besiegung seines Todfeindes. Fünf lange Akte spielt Gothland in rasender Wut seinen Vernichtungskampf gegen Berdoa. Gothland gähnt, nachdem er sein Werk getan hat. Sulla sinkt in sich zusammen zum einfachen Bürger, und Don Juan ruft im letzten Trotz: „Noch jetzt ruf ich, das letzte Wort auf Erden, König und Ruhm und Vaterland und Liebe." Er ist glücklich, denn einem Don Juan kann Leidenschaft nicht verrauschen, auch nicht, wenn das augenblickliche Betätigungsobjekt entrissen wird: „Gibts nicht der schönen Mädchen andere?"

Und diese Berauschung erreicht sie nicht ihren höchsten Ausdruck in den Hohenstaufen-Dramen? Wie frohlockt Heinrich der Löwe

über die Folge seines Abfalls:„Allein nachher", so ruft er aus, „wenn er (Barbarossa) zornatmend nun nach Deutschland heimkehrt — hei, dann wird er nicht vergessen, ich werde nicht Verzeihung flehen." Hier klingt unmittelbar die Kampfesleidenschaft durch, ebenso wie in dem Pathos, mit dem Grabbe das „Hie Weiblingen, hie Welf" hinsetzt; an solchen Einzelheiten, die den Helden ihre persönliche Färbung geben, erkennt man die Tendenz des Dichters. In Wirklichkeit hatten weder Barbarossa noch Heinrich der Löwe dieses begeisternde Pathos; die historischen Figuren sind viel diplomatischer und die Prophetie der weißen Frau im dritten Akt Heinrichs VI. ist ein untergeschobenes Motiv für den Löwen, sowie ihn Grabbe in seiner wilden Leidenschaft dargestellt hat, anstatt des listigen Schachzuges des wahren, historischen Löwen.

Das Losungswort des Don Juan: „Leidenschaft um jeden Preis" hat in den Hohenstaufen-Dramen eine Fülle berauschender Momente erzeugt. Eine Einheit in der Gesamtstimmung hat hier Grabbe erreicht wie wohl nie mehr, weil der milde und wehmütige Ausklang in die Gesamtgestalt dieser Dramen nicht so einen irren Mißklang hineinbringt wie der herbe in die der Vordramen. Auch nach dem „Napoleon" finden wir diese Stimmung wieder, sie ist aber die eines lebenswunden resignierenden Menschen. „Napoleon" scheint ein letzter verzweifelter Versuch zu sein, Sinn gegen Unsinn, Größe gegen Kleinheit, auszuspielen. Hierin liegt der Sinn der Worte Hankamers: „Es ist bezeichnend, daß Grabbe auch Napoleon in einem Zwielicht hält, in dem Sinn und Unsinn seiner Existenz kämpft. Das ist gerade das ätzende, das grausig Nihilistische Grabbes, daß seine Gestalten zwischen Sinn und Unsinn stehen." (Paul Hankamer, Grabbe der Westfale; Daheim 1920/21, S. 64).

„Napoleon" ist der gewaltige Beweis des Unglaubens Grabbes an die Sinnhaftigkeit der Welt. Die Gestalt des Napoleon ist durch diesen Unglauben unterhöhlt. Leeres Pathos bleibt noch übrig; Napoleon vergeht schließlich in Nacht und Nebel, sang- und klanglos wie ein großgeträumter Traum. Und Barbarossa im Kyffhäuser legt durch seine Worte einen schweren Bann auf uns, den Bann der Zwecklosigkeit alles Handelns, aller Größe: „Laß mich schlummern", sind seine Worte, „der Einzelne selber muß sich bekehren. Breche die Welt, ich will schlummern. — Besser tot als Erwachen, so lang ich selbst nicht besser bin als — Barbarossa." Solange die Welt nicht besser ist als die Welt, könnte man ergänzen im Hinblick auf die Worte „Der Einzelne selber muß sich bekehren. Breche die Welt. . . ." Wieder das apathische Gähnen eines Gothlands, dem die Welt gleichgültig ist? Nein, es ist das hoffnungslose Ermüden eines Verzweifelten.

Das Hannibal-Schicksal der Einsamkeit naht. Unter dem Drucke herannahenden Todes ersteht „die Hermannschlacht" voll Wehmut und bitterm Spott: „Ach", ruft Hermann aus, als seine siegreichen

Krieger die Verfolgung des geschlagenen Feindes verweigern, „wißt, das Palatium, das diese sonst so tapferen Leute nur ein paar Meilen weit sehen und lieber in der Nähe äßen und tränken, als es zu zertrümmern, wird bei der Nachricht meines Sieges nicht so erbeben, als es mit seinen zähneklappernden Herrn und Gestein tun wird." Hannibal ist der tiefste Schmerz, die tiefste Anklage gegen die Welt: „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal drin", das sind seine sarkastisch zynischen Worte.

Und was ist überhaupt das ganze Tun und Toben Grabbes anders als ein „Los von der Welt". Er reißt daran, aber seine Finger kommen nicht los. Hohnlachend läßt er uns gleichsam durch ein Vergrößerungsglas schauen, damit auch wir die Sinnlosigkeit des Daseins erkennen möchten. Und Wut, Zynismus, Sarkamus bemächtigen sich seiner, wenn er den ungeheuren Misthaufen Welt immer wieder riechen, fühlen und revolutionieren muß, ohne etwas zu erreichen und so immer zwischen Sinn und Unsinn stehend. Über diesen Zustand, der sich zuerst in Don Juan bemerkbar macht, ist Grabbe Zeit seines Lebens nicht hinaus gekommen.

Napoleon, ein gewaltiger Beweis seines Unglaubens an die Sinnhaftigkeit der Welt. So gedeutet, liegt die Tragik nicht nur in dem Versehen eines Generals oder in dem Untergang eines Großen an der Masse, sondern in der Gesamterkenntnis der Welt als einer Schein-Komödie oder in ihrem Begreifen als einer sinnlosen Sinnlosigkeit. Die Tragik der ewigen Wassertreterei, der furchtbarste Nihilismus drückt sich gerade in diesem Drama aus; von einer Gesundung Grabbes in diesem Werke, von der so oft gesprochen wird, ist gar keine Rede.

Wie in keinem seiner anderen Dramen spürt man eine so intensive Hast, die Sprache auf Napoleon zu bringen. Die ganzen zwei ersten Akte handeln gar nicht von Napoleon, und doch möchte man behaupten, daß sie im Grund nur von ihm handeln. Sein Geist ist da und liegt gleich einem mächtigen Phantom über den Gassen von Paris. Selbst ins Palais droht er einzubrechen. Die warnenden angstvollen Einwände der Herzogin Angoulème breiten oder drohen vielmehr eine düstere Stimmung auszubreiten. Diese drohende Stimmung hat Grabbe ganz meisterhaft erreicht. Und zwar kann man vier Stufen der Stimmungssteigerung unterscheiden. Schon in der ersten Szene des ersten Aktes schreit der Pöbel aus einem Mißverständnis heraus: „Kaiser, Kaiser, ist er wieder da?" In der zweiten Szene des zweiten Aktes meldet ein Tagesblatt, und Chassecoeur wiederholt es: „Auf Elba rührt sichs allmählich." In der vierten Szene bringt der Monsieur die Nachricht: „Ja, eben hör ich Bonaparte ist gelandet bei Toulon." Und in derselben Szene meldet der Oberdirektor der Telegraphen: „Bonaparte steht seit etwa eineinhalb Stunden mit einigen tausend Mann bei Lyon." Denselben Kunstgriff hat Goethe übrigens im Egmont verwandt: Alba bricht auf, er ist

unterwegs und er ist da. Und Alba erscheint dann auch in seiner ganzen Größe und Finsterkeit, während Napoleon sichtbar enttäuscht. Man möchte sagen: Das Phantom Napoleon ist größer als der wirkliche. Die Elba-Szene zeigt uns den Korsen in eitler Geschwätzigkeit und Großprahlerei, und die lyrische Rede Napoleons an das Meer wirkt gar nicht zum Phantom passend. Das stimmt auch überein mit den Worten Jouves an die Dame (in IV, 1): „Solange er weiß, daß ihn die Menge anblickt, ist er majestätisch. Zu Hause ist er nach den Umständen mürrisch, lustig, schwatzhaft wie jeder andere! Die Schwatzhaftigkeit trifft sicher bei ihm zu. Selber in der Schlacht kann er es nicht lassen von seiner Größe und von seinen Taten oder von der Misere der Welt zu reden. Und im Palast kann er sicher auch lustig sein, selbst das Poussieren mit Hortense scheint er zu verstehen: „Ihr Weiber! Wer euch belehren will, beschwört das Feuer. Hortense, tanze du verstehst es meisterhaft; aber nie ein Wort über Politik.“ Man glaubt dem Napoleon einfach nicht mehr, und in der Schlacht, wie benimmt er sich da! Wir können da nichts besseres tun, als Hebbels Worte über ihn zitieren: „Es ist als ob ein Unteroffizier die große Armee kommandierte: man hört überall Lärm genug, aber man sieht nichts, man erfährt nur gelegentlich, daß derLärm etwas bedeute.“

Napoleon nimmt eine derart zentrale Stellung in dem Drama ein, daß er alle anderen Figuren mehr oder weniger verschluckt. Alles dreht sich um ihn. Die Gespräche über ihn machen ihn größer als er ist, wenn er selber erscheint. Das Phantom ist eben größer als der auftretende Napoleon. Dieser ist nur noch eine aufflackernde, hochsteigende Feuerlohe, die in kurzer Zeit in sich zusammensinkt, mehr Staub aufwirbelnd als nötig. Grabbe hat keinen Glauben mehr an die Welt: „Statt großer Tyrannen werden sie bald lauter kleine besitzen“, das sind die hohnlachenden Worte des besiegten Korsen, „bis der Weltgeist ersteht, an die Schleusen rührt hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaisertums lauern.“

Es ist in beistehender Figur I versucht worden, diese einzelnen seelischen Entwicklungsstadien Grabbes schematisch zu illustrieren. Die Kreislinien K und G bezeichnen den Kosmos, das Kreuz M den Einzelmenschen, dessen Verbleiben innerhalb der Kreise K und G die entsprechende Verbindung mit diesen jeweils ausdrücken soll. Fig. Ia stellt die Welt-Menschheitsbeziehungen des Sturm- und Drang-Menschen dar, Fig. Ib die des Apathikers, Fig. Ic die des sarkastisch-zynischen Menschen und Fig. Id die des Ironikers aus Überwindung. Fig. Ib schematisiert noch den flüchtigen Zustand der Blasiertheit des Sulla in „Marius und Sulla“. Der Sturm- und Drang-Mensch (s. Ia) hat die Bindung mit der Gesellschaft und dem Kosmos. Löst sich diese Beziehung zur Gesellschaft, bleibt nur noch die zum Kosmos bestehen, so geht die optimistische Stimmung gleich der des Sturm- und Drang-Menschen in die apathische eines Gothland über (s. Ib).

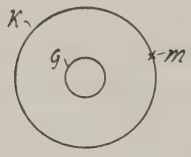
In Sulla, dem blasierten Menschen (s. Ib'), erwacht das Bewußtsein der Beziehungslosigkeit zur Gesellschaft. Seine innere Unlust verbergend, vollzieht er äußerlich nochmals den Akt des Lossagens von ihr mit überlegener Geste. (Dieser Akt ist in der Figur durch den Pfeil

Figur I.

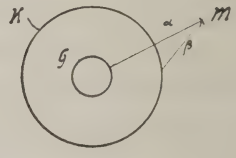
a) Sturm und Drang.

b) Apathie des Gothland.

b') Blasiertheit des Sulla.



c) Sarkasmus und Zynismus von „Don Juan" ab.



d) Ironie aus Überwindung des Büchner.

Figur II.

Psych. Depression Grabbes als Hemmung einer Weiterentwicklung nach Zustand d hin.

Lebensimpuls Büchners als treibende Kraft in Zustand d hinauf.

angedeutet). Gothland, der Apathiker, fühlte nur die Beziehungslosigkeit zur Gesellschaft; Sulla, der Blasierte, wußte um sie. Sein seelischer Zustand ist so Ausgangspunkt zum sarkastisch-zynischen Menschen, dem späteren Grabbe (s. Ic), in dem die Erkenntnis der Beziehungslosigkeit so weit gediehen ist, daß sie begleitet wird von einem Loswollen auch vom Kosmos. (In der Figur durch das Hingewandertsein des Kreuzes M auf die Peripherie des Kreises K an-

gedeutet). Dieses Loswollen vom Kosmos ist in Fig. Ib zur Ausführung gekommen, jedoch nicht durch Grabbe. Der Einzelmensch hat sich hier über Kosmos und menschliche Gesellschaft erhoben, er hat beide überwunden. (In der Figur durch die äußere Bindung Mensch-Kosmos und Mensch-Gesellschaft gekennzeichnet). Damit kann er sich frei zu Neuem wenden, er ist so befähigt, der Welt nicht mehr als revolutionäres Ich (wie der Sturm- und Drang-Mensch), sondern als freischöpferisches Ich gegenüberzutreten. Daß Grabbe das Erreichen dieses seelischen Stadiums wohl kaum jemals gelungen wäre, sucht noch kurz Fig. II zu zeigen, in der die Buchstaben a, b, c, d, die Teilfiguren der Fig. I, also die einzelnen seelischen Stadien bedeuten. Wir erkennen dort den seelischen Abstieg von a über b und c und den abrupten, jähen Aufstieg, der von c aus nötig wäre, um d zu erreichen. In c war die seelische Depression Grabbes zu stark angewachsen, als daß er sich in Zustand d hinauf hätte retten können.

Verlassen wir noch einmal das Napoleon-Drama und wenden uns wieder dem Bilde zu, das Grabbe hinstellte als Jemanden, der von der Welt nicht los konnte, dessen Finger daran klebten und der hohnlachend uns Größe vorführt, damit auch wir den „Riß in der Schöpfung" sehen. Diese Position können wir noch insofern Subjektivismus nennen als Grabbe eben in der Welt nicht mehr aufgeht, sie anders haben möchte, wenngleich er daran, an ihrem So-sein, an ihrer Erbärmlichkeit, nichts ändern kann. Diese subjektivistische Position löst Gefühle aus, die denen eines Verbannten zu vergleichen sind, der sich bald in Wutausbrüchen und bald in Zynismen über die Welt ergeht. Sein Alleinstehen ist ein zwangläufiges, ein Herausgeschleudertsein aus dem Zusammenleben mit den Menschen. Ist der apathische Grabbe, wie in der Figur angedeutet, noch fest dem Kosmos verbunden, so unterscheidet sich der Grabbe in seinem Endstadium von jenem dadurch, daß die Bindung mit dem Kosmos sich gelockert hat. Der apathische Mensch schwimmt gleichsam steuerlos im Kosmos, willenlos. Grabbe aber will von dem Kosmos loskommen, kann es aber nicht, er klebt noch an der Welt, muß sich noch an ihr ärgern; bis zum letzten Atemzug hat er noch an der Welt wie ein unbändig Tier herumgebissen. Das ist reine verzweifelte Zerstörungswut, und seine Menschen sind die Gebilde eines Wütigen, der den „Riß in der Schöpfung" uns immerfort zuschreien möchte. Seine Position ist die zwischen Sinn und Unsinn, zwischen dem All und dem Nichts.

Dieser Subjektivismus ist, wie wir nun deutlich sehen, ganz anderer Art, als der des Sturm und Drang. Der Sturm- und Drang-Mensch wächst organisch aus der Welt heraus, er hat den Glauben an ihre Größe und Schönheit, bei ihm besteht noch die Bindung Kosmos-Mensch, Gesellschaft-Mensch und er revolutioniert gegen ihre faulen Stellen. Seine Dramen haben meist, und die Lenzens ausschließlich, sozialen, ethischen, moralischen Ursprung. Im „Hofmeister" wird

gegen den Hofmeisterstand, in „Die Soldaten“ gegen den ehelosen Soldatenstand, in Wagners „Kindsmörderin“ gegen die verwilderten unsittlichen Studenten revolutioniert. Aus Klingers „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ erwächst die Moral, daß der Mensch sich nicht zum Richter eines anderen und sei es der größte Schurke, aufwerfen darf, weil er sonst in das Rad des Schicksals eingreifen würde. So flutet der Sturm- und Drang-Subjektivist mit dem Strome der Welt, jedoch, und das macht seinen Subjektivismus aus, begeisterter, schneller, ehrlicher und aufrüttelnd, ja mehr Gefühlsbewußtsein habend von ihrer Schönheit und ihren Mängeln. Während Grabbe als Subjektivist den Strom der Welt zu hemmen und, da er das nicht kann, dessen Trübe durch künstlerische Lichter schöner leuchten zu machen sucht. Grabbe ist insofern reiner Zerstörer, der Mensch ohne Schöpferkraft, der Mensch ohne Genossen und ohne Schüler. Nur in revolutionären Zeiten wird man ihn anerkennen und verstehen, sonst wird man ihn nur bewundern können.

Sind die Menschen Grabbes hochgezerrte, langgezogene, scheinbare Kraftnaturen, so sind die Menschen des Sturm und Drang wirklich echte Kraftnaturen. Sie überzeugen durch ihre Ehrlichkeit und Begeisterung.

Es wäre der ganzen Betrachtung nicht unnütz, noch in sie einen Mann hineinzuziehen, der den Zustand der Ironie aus Überwindung erreicht hat. Zwar, wie wir sehen werden, nicht von dem Zustand „c“ aus. Ich meine hier Büchner.

Zwei Jahre nach der Herausgabe des Grabbeschen Napoleon, schrieb Büchner sein Drama „Dantons Tod“. In ihm gelingt es Büchner mühelos aus seiner Wesenskonstitution heraus, was Grabbe nie gelungen ist, nämlich die Befreiung vom Kosmos und damit der Einbruch in dem Zustand der Ironie aus Überwindung. Büchner schießt gleichsam über Grabbe hinaus. Alles was Büchner anfaßte, gelang ihm: „Wie fühle ich mich glücklich!“ sagte er einmal zu seinem Jugendfreunde, „ich darf werden, wozu ich einzig tauge; ich bin nie auch nur eine Sekunde lang im Zweifel über meinen Beruf gewesen.“ Solche lebensdurchglühten Worte findet man in seinen Briefen gehäuft. Und Gutzkows schöner Nachruf im Telegraphen sagt die Worte: „Ich kann jenes tiefe, grausame Weh verstehen, auf dem Totenbette mit seiner Liebe zum Leben und seinen Zukunftsträumen zu ringen.“ Wie aber, so lautet unsere Frage, konnte Büchner aus seiner Lebensfülle heraus zu dieser Ironie, zur Überwindung der Welt kommen? Danton ist die Geschichte der psychologischen Entwicklung Büchners bis zu seiner Flucht aus Straßburg[1]. Seine ungeheure Vitalität gibt Danton den Mut und die Entschlußkraft zu dem Septembermorgen 1792. Gegen Ende der ersten Szene des ersten Aktes

[1] Man vergleiche hierzu: Arnold Zweig, „Lessing, Kleist und Büchner“, Berlin 1925.

bekannte er noch: „Die Leute waren mir zuwider. Ich konnte dergleichen gespreizte Katonen nie ansehen, ohne ihnen einen Tritt zu geben. Mein Naturell ist einmal so.“ Mit diesen Morden rettete Danton die Revolution; das ist die Vorgeschichte des Dramas. Was soll Danton jetzt tun, da weitere Morde ihm unsinnig erscheinen. Jetzt findet sein Lebensdurst Nahrung in der Sinnenfreude. Aus allen Ventilen quillt das Leben. Danton wird Schwelger. Auf Marions erschütterndes Selbstbekenntnis (I, 5) antwortet Danton: „Ich möchte ein Teil des Äthers sein, um dich in meiner Flut zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönen Leibes zu brechen.“ Das Schöne, Sensationelle liebt Danton mit seiner ganzen Kraft. Nur das Gewöhnliche ist ihm langweilig, das möchte seine Vitalität alles überspringen und nicht immer durchleben müssen. „Das ist sehr traurig, und daß Millionen es schon gemacht haben,“ nämlich das An- und Ausziehen. Und alle die Stellen, die Danton als einen der sich langweilt hinstellen, beweisen, daß er sich langweilt, wenn er an die Wiederholung der Verrichtungen von Alltäglichkeiten denkt. Danton wird also nach den Septembermorden Schwelger und von Robespierre, dem unbestechlichen leidenschaftlichen Mörder aus Tugend, angeklagt und guillotiniert. Als Danton zum ersten Male von der Anklage hört, sind seine Worte, die sich bis zu seiner Gefangennahme wiederholen, „sie werden es nicht wagen.“ Diese Sorglosigkeit, ist es nicht die des Egmont, der in den Niederlanden bleibt trotz aller Warnungen? Und die Episode auf dem freien Felde, wo er, wie er sagt, mit dem Tode kokettiert: „Es ist ganz angenehm so aus der Entfernung mit dem Lorgnon mit dem Tode zu liebäugeln; das ist leerer Lärm, sie werdens nicht wagen!“ Und er geht zurück in die Stadt, in die Gefahr. Ist dies das Sichausliefern eines Lebensmüden? Nein, seine Vitalität, sein Lebensüberschuß treibt ihn hin zu Sensationen, in die Gefahr, ja in den Tod. Danton ist neugierig, wie es dahinter aussieht, das ist doch mal etwas anderes.

Es liegt an der eigentümlichen Irrationalität der Leidenschaften, daß sie, werden sie ins Maßlose getrieben, irgend wie umbrechen. Zwar kann man nicht sagen in ihr Gegenteil, sondern in irgend einen stationären Zustand, jedoch voll Energie geladen. Die Leidenschaften treiben sich bis zur höchsten Höhe in diesen stationären Zustand hinein, der sich von dem kalten, leidenschaftslosen dadurch unterscheidet, daß er bis zum Äußersten mit Energie erfüllt ist. Ein solch stationärer Zustand sind Zynismus und Sarkasmus die höchster Verzweiflung folgen, ist die beängstigende Ruhe, die höchstem psychischen Schmerze, und ist endlich diese Dantonsche Neugier auf den Tod, die höchstem Lebensimpuls folgt.

Und als Robespierre und Genossen es doch schließlich gewagt haben? Als Danton sich zu verantworten hat gegen die Anklage „mit Orleans, mit Mirabeau, Dumouriez, mit den Girondisten, den Fremden

und der Faktion Ludwig XVII. konspiriert zu haben", da wehrt sich Danton doch mit der Verzweiflung und Kühnheit eines gefangenen Tigers. Und er wehrt sich gegen die Tücke und Heuchelei seiner Henker, er wehrt sich gegen das langsame Abtöten: „Wäre es ein Kampf, daß die Arme und Zähne einander packten. So mechanisch getötet zu werden!" Die ganzen Betrachtungen Dantons über das Leben und den Tod nach der Verhaftung sind entsprungen einer großen Vitalität, einer packenden Angst ins Ungewisse hinein. Es sind die Beruhigungslügen, die das Leben verschlechtern und den Tod beschönigen wollen, um letzteren leichter ertragen zu können. „Ich kann nicht sterben, nein, ich kann nicht sterben; sie müssen mir jeden Lebenstropfen aus den Gliedern reißen," ruft Danton in der Conciergerie aus. Und der Henker kommt, stößt ihn von seinem Freund zurück, worauf Danton die Worte zum Henker spricht: „Willst du grausamer sein als der Tod? Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf dem Boden des Korbes küssen?" Über den Tod hinaus drängt das Leben. Das Leben hat den Tod besiegt. Und damit hat sich Büchner frei vom Leben gemacht. Es kann ihn nicht mehr fesseln, er hat Leben und Welt überwunden.

Die letzten Worte Dantons „Kannst du verhindern . . . küssen" sind rein historisch. Hier an dieser Stelle haben sie gewiß ihren besonderen Sinn. Griepenkerl läßt sie auch von Danton sprechen in seinem Drama „Robespierre". Man sieht leicht wie überflüssig sie dort und wie notwendig sie hier stehen.

Mit der Weltüberwindung hat Büchner den Standpunkt erreicht (s. Id), zu dem Grabbe nicht gelangen konnte, und zwar kraft seines Lebensimpulses. Dieser war die treibende Kraft, die ihn in diesen Zustand geradezu hineintrieb (s. Fig. II), während für Grabbe die Gesundung unmöglich wurde, da er von einer sehr tiefen Niveaulage, von einem depressiven Gemütszustand herkam.

Dieser „Danton", den Büchner in fünf Wochen eilig hinwarf, um Geldmittel zu seiner Flucht aus Straßburg zu erhalten, er war seine Befreiung. War Büchner vorher eifriger Revolutionär gewesen, hatte er eine heimliche Verschwörung mitgeleitet, indem er die „Gesellschaft der Menschenrechte" gründete und indem er den „Landboten", eine politische Flugschrift heimlich schrieb, so ging er nach der Niederschrift des „Danton" nach Zürich, dort Philosophie studierend.

In „Leonce und Lena" persifliert er die Romantik, in „Wozzek" schildert er den Seelenzustand eines Bedrängten aus dem niedrigen Volk und im „Lenz" gibt er die psychologische Geschichte der Entwicklung des Sturm und Drängens Lenz.

Mit Dantons Tod war der Subjektivismus getötet. Büchner klebte nicht mehr an der Welt wie Grabbe, er schwamm auch nicht im Strome der Welt wie der Sturm und Drang, sondern er stand darüber und bekam so die Möglichkeit ihn zu lenken. Diese Möglichkeit bewies

Büchner im „Wozzek“. Hier ist Büchner der große Zeiger, der Hinweiser, und zwar auf Seelenzustände des bedrängten Volkes. Das ist kein soziales Mitleid das Büchner Wozzek darstellen läßt. Die Sicht, die Büchner eigen, ist Stände durchbrechend, allumfassend und die mahnenden Worte kommen von einem Menschen her, der Gesichtskreis hat und nicht irgendwie befangen ist. Der Sturm und Drang revolutionierte gegen gewisse Stände. Büchner weist dagegen mit der ganzen Stärke seiner Kraft auf die gepeinigte, gequälte Seele des armen Wozzek hin, des Wozzek, dessen äußere Geschichte in der Tageszeitung gestanden hatte und dessen innere Geschichte jetzt Mahnruf wurde gegen die Verachtung und Nichtachtung äußerlich geringer Menschen. Die Leidensmöglichkeit eines jeden Menschen wird hier offenbart. Das kann nur ein Drübersteher.

Ein Tagesereignis wird durch Büchner in die künstlerische Sphäre des Ewigen erhoben. Einfach Menschliches wird allzu menschlich durch die freie Schöpferkraft eines von der Welt Erlösten. Hier liegt der Sinn der Hebbelschen Worte: „Der Eine (Grabbe) hat den Riß zur Schöpfung, der Andere (Büchner) die Kraft.“

Diese ganzen Untersuchungen haben uns nun gezeigt, daß Grabbe reiner Zerstörer war, daß er eine Persönlichkeit war, die ganz allein aus ihrer Zeit hervorwuchs, sich nur gegen sie wendend. Daß er eine Erscheinung war, unabhängig von Sturm und Drang, von der Romantik, und nur insofern in diese Strömungen einzureihen ist, wenn man ihn als den auffaßt, der alles Vorige in sich zum Chaos gebracht und allem Kommenden als Chaos in sich den Stoff zur Formung und Neuschöpfung liefert. Als solcher ist Grabbe ein Knotenpunkt oder besser ein Teilknotenpunkt, denn nicht alles braucht Chaos zu werden, bevor es in neue Formen eingeht. Büchner ist, das haben wir gesehen, und das zeigt unsere Figur, keine Fortsetzung Grabbes, d. h. er ist nicht organisch aus Grabbe erwachsen, sondern von rein revolutionären Tendenzen ausgehend, ganz nach Art des Jungdeutschen Sturm und Drang, — man denke an die Straßburger Umtriebe, die sich zwar nicht dichterisch gestalteten, die aber dennoch psychologisch bedeutsam sind — springt er durch den ihm eigenen Lebensimpuls in den ironischen Zustand hinein. Damit rückt er stark in die Nähe Nietzsches. Ihm fehlt nur noch die Härte, die unerbittliche Forderung eines inneren Gesetzes. Das expressionistische Drama hat so sicherlich Beziehungen zu ihm.

Die gewonnenen Resultate ermöglichen einen weit tieferen Blick in das Napoleon-Drama. Grabbe der Nihilist, der Zerstörer zeigt sich gerade hier in seiner grandios-grausigsten Art.

Als solcher Zerstörer löst Grabbe die Dramatik auf, nicht das Dramatische. Sein Stil ist noch dramatisch, aber das Kunstwerk als solches ist kein Drama mehr. Die feste Bindung einzelner Begebenheiten zu einer Gesamtgestalt, die wir eben das „Drama“ nennen,

hat sich gelöst. Einzelne Szenen werden nur noch lose aneinander gereiht und fungieren gleichsam als Teilgemälde, inhaltlich jedoch noch bezugnehmend auf den Gesamtkomplex der dramatischen Galerie mit dem Thema „Napoleon". Hier hat Grabbe schon das moderne Bilddrama vorweggenommen, im „Hannibal" tritt das äußerlich noch durch eine für den Inhalt charakteristische Szenenüberschrift hervor. Die Volksszenen sind rein episch. Sie erinnern lebhaft an diejenigen eingangs des Victor Hugoschen Romans: „Der Glöckner von Notre Dame". Büchner stellt ebenfalls das Volk so wie Grabbe als Masse dar, aber dies ganz dramatisch. Bei der Lektüre der Grabbeschen Volksszenen wird unser Blick gezwungen umher zu wandern, gleich als ob man ein großes Gemälde mit dem Blick abstreifte. Dies Gemälde vor dem Palais Royal z. B., in der ersten Szene des ersten Aktes, ist aus elf Teilbildern zusammengesetzt. Erstes Bild: Unterhaltung: Vitry-Chassecoeur. Diese Unterhaltung wird unterbrochen durch die beiden Ausrufer, die ein zweites Bild ergeben. Durch das Geschrei über dem, der aus dem Fenster stürzt, durch den Ausrufer und den Savoyardenknaben kommt ein drittes und viertes Bild zustande usw. Bei Büchner dagegen bleibt unsere Blickrichtung dieselbe, und die handelnden Personen springen in unser Gesichtsfeld hinein.

Vergangenheit und Zukunft sind bei Grabbe zum Gegenwartspunkt zusammengeschmolzen, jedoch noch ungestaltet; das ist rein zerstörerisch desgleichen wie das Erfassen der Welt als sinnloser Sinnlosigkeit, in dem die ätzende Wirkung des ganzen Dramas besteht.

Diese ätzende Untergrundsstimmung muß sich an der Gestalt des Napoleon selber ausdrücken. Die Napoleongestalt ist das Zusammensinken des größten Glaubens damaliger Zeit in Nichts. Und nur derjenige wird einer Napoleondarstellung gerecht, der nicht den Habitus eines Cäsargenerals zur Schau trägt, sondern, der schon in den scheinbar stärksten Augenblicken des Grabbeschen Korsen die grausige Dämonie des Nichts und des Niegewesenseins mitklingen läßt. Nur so hat die phantomartige Überhöhung des Napoleon einen Sinn, nur so steht sie zur Erscheinung des auftretenden Napoleon in keinem logischen Widerspruch.

18.

« Victorieusement fui . . . ».

(Zur Bewertung Mallarmés.)

Von Dr. **Victor Klemperer**
ord. Professor der roman. Philologie an der Techn. Hochschule in **Dresden.**

I.

Mallarmés Sonett, das mit der packenden Antithese siegreicher Flucht beginnt, danach aus dunklem Grunde eine dichte Fülle prunkender Bilder und auch prunkender Klänge aufsteigen läßt, um schließ-

lich in einem allerschönsten für sich bestehenden und unzweifelhaft klaren Bilde zu enden, wird wohl durchweg zu seinen besten und charakteristischsten Schöpfungen gerechnet. Es steht unter den 21 Gedichten des Auswahlbandes *Vers et Prose*, der nach dem Vorwort (genauer: dem *Avant-Dire*, denn *Préface* hätte die Vorliebe des Dichters für den „seltenen" Ausdruck unbefriedigt gelassen) von Mallarmé selber angeordnet ist; es wird in der reichlichen Mallarmé-Literatur oft und bewundernd erwähnt. Aber, und hierauf kommt es mir an: wo die bewundernde Erwähnung sich auf Erklärung einläßt, da fällt dies Erklären erstaunlich verschieden voneinander aus. Ich finde bei den bewährtesten und eingeweihtesten Kritikern drei unendlich voneinander abweichende Deutungen, und ich vermag selber, auf die Fingerzeige eben dieser Eingeweihten gestützt und ohne Zwang, eine vierte Deutung zu geben. Es verlohnt sich, diese Deutungen einmal durch Nebeneinanderstellung in ihrer erstaunlichen Divergenz wirken zu lassen.

Zum genauen Verständnis ist es nötig, daß ich die 14 Rätselzeilen des Sonetts voranstelle:

1. *Victorieusement fui le suicide beau*
2. *Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!*
3. *O rire si là-bas une pourpre s'apprête*
4. *A ne tendre royal que mon absent tombeau.*

5. *Quoi! de tout cet éclat pas même le lambeau*
6. *S' attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête*
7. *Excepté qu'un trésor présomptueux de tête*
8. *Verse son caressé nonchaloir sans flambeau.*

9. *La tienne si toujours le délice! la tienne*
10. *Oui seule qui du ciel évanoui retienne*
11. *Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant*

12. *Avec clarté quand sur les coussins tu la poses*
13. *Comme un casque guerrier d'impératrice enfant*
14. *Dont pour te figurer il tomberait des roses.*

Unmittelbar einleuchtend sind an diesem Gedicht, wie gesagt, nur die drei Schlußzeilen, deren gedoppeltes Bild ungemein charakteristisch für Mallarmés gedoppeltes Wesen ist. „Wenn du es (*la* geht auf das Haupt mit dem köstlichen Schmuck in V. 7) auf die Kissen bettest, wie den Kriegshelm einer kindlichen Kaiserin, aus dem es Rosen regnen würde, um dich darzustellen." Das erste Bild des kindlichen und kaiserlichen Hauptes mit dem goldenen Haarhelm auf den Kissen ist rein malerisch, rein körperlich und unbewegt: so dichtet Mallarmé, der Schüler und Vollender des Parnasse. Dann aber geht es vom Unbewegten zum Bewegten über und von der direkten Wiedergabe des Körperlichen zum metaphorischen Ausdruck des Seelischen; „Rosen scheinen aus dem Helm zu fallen, und das symbolisiert dein Wesen!" Das ganz Wesentliche und ganz Einzigartige an diesen beiden Bildern,

die zwei Denk- und Stilarten entsprechen, das ganz Mallarmésche besteht darin, daß die beiden doch nur eines, eine Ineinandergeschmolzenheit ausmachen, das Körper- und das Seelenbild, die parnassische und die symbolistische Art.

Aber wem gehört nun dies Haupt, wer spricht es an, und welche Gefühle bewegen den Sprecher? Hier tut sich der Raum auf für die grundverschiedenen Antworten.

Als Alfred Poizat im Zusammenhang seines literaturgeschichtlichen Werkes *Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel* (Paris 1919) seine Deutung unternahm, fehlte es ihm keineswegs an intimer persönlicher Kenntnis Mallarmés. „Stundenlang pflegten wir seinen Reden zuzuhören, so wie wir dem allerbedeutendsten Pianisten oder Cellisten gelauscht hätten“. . . . Bei der Nachricht von seinem Tode war mir, „als wäre aller Reiz meiner Jugend verflogen, als würde ich nie wieder auf meinem Wege einem Menschen begegnen, ihm gleich, der die ersten Jahre meines literarischen Lebens zu einer reinen Entzückung gemacht hatte“[1]. Wer so innig an Mallarmés Cenakel teilgenommen hat, dessen Enträtselung einer Mallarméschen Geheimschrift ist immerhin nicht ganz von der Hand zu weisen. Poizat also ist offenbar von dem Bild der kriegerischen und kindlichen Kaiserin fasziniert und rät hier auf Cleopatra. Sogleich ergibt sich ihm als Sprecher Antonius. Der ist (V. 1) „siegreich dem schönen Selbstmord entflohen“, den das Verweilen in der Seeschlacht bei Aktium für ihn bedeutet hätte. Der zweite Vers: „Ruhmesfackel, Blut in Schaum, Gold, Sturm“ enthält nämlich die Schilderung einer Seeschlacht *à la manière des peintres impressionistes et symbolistes*[2]. Antonius ist dem kriegerischen Ehrgeiz siegreich entflohen, er lacht nun bei dem Gedanken, daß man dort unten irgendwo einen Purpur bereit halte, um damit sein vermeintliches, sein leeres Grab auszuschmücken. (V. 3 und 4). Jetzt, um Mitternacht, im Dunkel, das den Liebenden ein Fest bereitet, ist kein Fetzen von all dem kriegerischen Glanz mehr übrig. Es leuchtet nur noch („ohne Fackel“) ein köstlicher Hauptschmuck, der, lässig ausgegossen, sich liebkosen läßt. (Str. 2). „Dein Haupt“ (O Cleopatra), „das immer so sehr mein Entzücken bildet, und das allein vom erloschenen Himmel noch etwas Glanz zurückbehält und dir daraus eine leuchtende Haartracht formt.“ (Das *un peu de puéril triomphe* wird nicht weiter erörtert).

Die Auslegung Poizats erregte den Zorn, vielmehr geradezu die Verachtung Camille Soulas. Auch er ist ein Anhänger Mallarmés, was sich äußerlich schon durch den Gebrauch der kleinen Anfangsbuchstaben bei den Eigennamen kundgibt. Außerdem ist er aber ein Mann der Naturwissenschaft, und auch das betont er sofort. *Camille soula professeur agrégé de physiologie à l'université de toulouse: la poésie et*

[1] a. a. O. Seite 104f. zitiert nach dem 3. Tausend.
[2] a. a. O. Seite 87—89.

la pensée de stéphane mallarmé: essai sur le symbole de la chevelure, steht auf dem Titelblatt der 1926 in Paris erschienenen Schrift, die das Sonett neben fünf anderen Gedichten analysiert. Soula nennt die Antonius- und Cleopatra-Deutung „eine Gott sei Dank vergessene Dummheit[1]" und nennt Poizats Namen gar nicht. Für Soula ist das Sonett eine rein subjektive und unmittelbare Ergießung (ohne jeden Umweg über die objektivierende Vorschiebung anderer Helden). Mallarmé selber spricht. Der Mediziner Soula nimmt den *beau suicide* so wörtlich, als man irgend etwas bei Mallarmé nehmen kann, dem die Anspielung und das Verstecken an Stelle der deutlichen Bezeichnung und Klarheit oberstes poetisches Gesetz bedeuten. Es ist also ein verlockend schöner Selbstmordgedanke, wie er dem psychisch belasteten Dichter immer nahe gelegen habe. Über solche Versuchung hebt ihn ein Liebeserlebnis hinweg, und hier, wie in einer Reihe anderer Gedichte, zeigt es sich, daß Mallarmés Erotik insbesondere auf den Reiz des „kostbaren Hauptschmuckes", des Kopfhaares reagiert. Der zweite Vers des Sonetts gilt keineswegs einer an den Haaren herbeigezerrten Seeschlacht, vielmehr dem Haar selber! Mallarmé „beschwört" das Haupthaar der Geliebten, er „evoziert" es durch all die Bilder, die es in ihm wachruft, und „aus denen es seine Macht und Wirkung zieht". Es ist eine „Ruhmesfackel", denn aus der Liebe schöpft Mallarmé seinen höchsten Dichter-Ehrgeiz — (auch ihm also fließen die Ideen *Laura* und *Lauro* ineinander). Es ist „Blut in Schaumform"", denn „das Haupthaar gleicht dem Schaum, das den Sinnen die geheime Glut des Blutes zugänglich macht, und Dank des Haares vermeint der Liebende im Blut der geliebten Frau zu baden." Es ist „Gold", das „versteht sich hier von selber" (ganz anders als in der Seeschlacht-Deutung, triumphiert Soula). Es ist — nein, es ist kein Sturm oder Sturmerreger, das wäre zu einfach; sondern es ist Besänftiger des zum Selbstmord drängenden Seelensturms, es ist das Asyl für den aufgewühlten Mallarmé. Das purpurn auszuschlagende leere Grab und der bis auf den letzten Fetzen verschwindende Glanz der nächsten Zeilen, auch „der erloschene Himmel" der zehnten Zeile — alles das bezieht sich nur auf die Ausmalungen und Illusionen des schönen Selbstmords, die alle im Liebeserlebnis vergehen. Das *O rire* der dritten Zeile erhält bei ärztlicher Betrachtung einen exakt physiologischen Sinn, es ist *le rire euphorique de l'amant couronné*. Wenn jetzt von dem bezaubernden Haar ausgesagt wird, daß an ihm allein ein Stückchen Himmelsglanz hafte, so ist damit nicht ein Sonnenrest gemeint, sondern etwas von der „unmöglichen Ekstase", die vorher der Tod versprach. Weil das aber doch eine irdisch unmögliche Ekstase ist, so kann auch das Haar nur ein kindlich kleines bißchen davon übermitteln. Derart erklärt Soula *un peu de puéril triomphe*. Der Schluß dieser ganzen Deutung, die mir gedeutelter scheint als Poizats gewagte Prämisse,

[1] S. 22; die ganze Auslegung S. 21—28.

lautet dann, es handle sich um „das Sonett von der Liebe und vom Tode."

Zu einer sehr viel einfacheren Auslegung als Poizat und Soula gelangt Albert Thibaudet, dessen Mallarmé-Buch das ausführlichste und eindringendste Werk der ganzen Mallarmé-Literatur darstellt, zum mindesten in der zweiten Auflage, der *édition définitive avec des corrections et des additions assez nombreuses*, die 1926, vierzehn Jahre nach der Erstausgabe, in Paris erschien[1]. Thibaudet stellte eine frühere, in einigen Punkten etwas einfachere Fassung des Sonettes neben die endgültige. Ich will vorausschicken, einmal, daß auch die einfachere Fassung noch dunkel genug ist, sodann, daß auch sie zur Not im Soulaschen Sinne ausgelegt werden könnte, (in dem Poizats allerdings nicht), endlich, daß ja der Dichter sehr wohl zwischen der ersten und der zweiten Fassung den Sinn geändert haben könnte, wie er es z. B. bestimmt in der Auffassung der Frauengestalt getan hat, deren Haarschmuck in dem früheren Gedicht nicht *présomptueux* sondern *trop folâtre*, und deren Kopf nicht *si toujours le délice*, sondern *si toujours* frivole genannt wird. Worauf es Thibaudet in seinem Zusammenhang ankommt, das ist: zu zeigen, wie Mallarmé immer mehr der Klangwirkung zustrebt, dem Seltsamen und der Rätselhaftigkeit. Über den eigentlichen Sinn des Sonettes in beiden Fassungen ist sich Thibaudet keinen Augenblick im unklaren. Der Dichter (sagt er mit einer etwas lässigen Selbstverständlichkeit, und ohne die einzelnen Schwierigkeiten zu erhellen), „hat den entschwundenen Tag und die erloschene Sonne hinter sich, im Gedächtnis, und sieht sie diese Nacht wieder in einem hingegebenen Haupte[2]." Jetzt also ist der „Selbstmord" das Rätselbild eines Sonnenuntergangs und die zweite Sonettzeile malt keine Seeschlacht und kein Haupthaar, sondern eben einen farbig bewegtesten Sonnenuntergang. Es ist die natürlichste der drei Erklärungen — aber ob sie in ihrer Natürlichkeit der Natur Mallarmés entspricht, der sich mit nichts Einfachem zufrieden gab? Für dessen Bemühung, das Persönlichste, das Ungewöhnlichste so geheimnisvoll als möglich anzudeuten, doch Thibaudet selber Exempel auf Exempel häuft? Ein Zweifel ist gestattet, und ich getraue mich, eine vierte Deutung selber zu unternehmen.

Mallarmés eigentliches Schicksal und schwerste Qual besteht in seinem dichterischen Versagen oder der ständigen Angst davor oder in dem ständigen Sich-nicht-genügen-können. Ihm quillt kein Lied frei hervor, und wenn es frei strömte, so würde er es aufhalten, ihm mißtrauen, ihm Formzwang auferlegen. Niemals kann er an „der sprachlichen Mühsal" vorbei, durch die sich täglich seine edle Dichterfähigkeit schluchzend gehemmt sieht, an dem *labeur de linguistique par lequel*

[1] La Poésie de Stéphane Mallarmé. Etude littéraire. Editions de la Nouvelle Revue française, 470 S.

[2] a. a. O. S. 286.

quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique[1]. Man nehme hierzu, daß er mit dem ersten Wort seiner Ars poetica, der *Prose pour des Esseintes*, Dichtung als *Hyperbole* bezeichnet, daß er als Dichter immer in Wort und Sinn die Hyperbel anstrebt, das Hinaustreiben über Natur und Möglichkeit — warum soll er dann seine übliche artistische Qual nicht als „Selbstmord" bezeichnen? Als einen Selbstmord auch insofern, als ihn das Artistentum von aller vita activa entfernt? Bei dieser Auffassung des *suicide* versteht sich das Epitheton *beau* von selber, denn es gibt für Mallarmé nichts Schöneres als die Kunst, und er sucht in ihr das Schöne zu gestalten. Nun werden auch sämtliche Bilder des zweiten Verses als Appositionen dieses Selbstmords, als Inhalte der Mallarméschen Kunstübung verständlich. Sie ist seine Ruhmesfackel und sein leuchtendes Gold, in ihr schäumt sein Blut, stürmt seine Leidenschaft. Und eben diese Kunstübung kann er als ein leeres Grab bezeichnen, das die ihm gleichgültigen Menschen mit Purpur schmücken mögen, er kann den Glanz all seiner künstlerischen Leistung als für seine Person selber bis auf den letzten Fetzen erloschen nennen, sobald seine Seele ganz der Artistik entflohen und an eine greifbare Wirklichkeit, an ein Liebeserlebnis, beglückt hingegeben ist. Jetzt erhalten *flambeau* und *ciel évanoui* eine Doppelbedeutung: der Liebende braucht die Fackel des Tages nicht, das Haar der Geliebten leuchtet ihm und hält in sich Sonnenglanz zurück, und der Künstler braucht nicht mehr die Fackel des Ruhmes (wo denn *flambeau* dem *tison de gloire* entspricht), weil ihm das Haupthaar des Mädchens Ersatz bietet. Erfährt auf solche Weise alles, was sich auf den „Selbstmord" bezieht, eine intime und ungezwungene Auslegung, so kann man auch eine intimere Strichführung in der Zeichnung des Mädchens entdecken. Das Schlußbild betont ihre Kindlichkeit. Ich ziehe das dunkle *un peu de puéril triomphe* der elften Zeile zu *impératrice enfant*. Das Haupt, das vom erloschenen Himmel „ein wenig an knabenhaftem Triumph zurückhält". Das „ein wenig", wie das „knabenhaft" schließt alle Üppigkeit, alles Übermaß aus, das *puéril* gibt der später betonten Kindlichkeit eine besondere Richtung, die zu dem kriegerischen Bilde paßt; eine knabenhafte Strenglinigkeit wird angedeutet. Da es Grundforderung der Mallarméschen Ästhetik ist, eine Gestalt nicht ganz aufzuzeichnen, sondern durch wenige charakteristische Striche vor der mitschaffenden Phantasie des Lesers erstehen zu lassen[2], und da es zu den liebsten Rätselkniffen dieses Dichters gehört, das Adjektiv dorthin zu setzen, wo es der Logik nach nicht hindürfte, und wohin es nur durch sprunghafte Assoziationen gebracht werden kann — (das Haupt leuchtet triumphaliter, das Haupt hat knabenhaften Schnitt; daraus wird: das Haupt

[1] *La Pénultième.*

[2] Vgl. das immer wieder aus *Divagations*: *Crise de vers* zitierte: *Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais. . . .*

besitzt „knabenhaften Triumph") — —: nach alledem hat meine Deutung sehr viel für sich.

II.

Habe ich sie nun bloß deshalb hier ausgebreitet, um die drei andern Deutungen zu verdrängen? Und halte ich sie, die vierte und die meinige, für die eigentliche, die letzte und unverdrängbare? Weder das eine noch das andere ist der Fall. Sicherlich lassen sich für die andern Auslegungen Gründe anführen, wahrscheinlich lassen sich auch noch fünfte, sechste und weitere Deutungen finden. Was eine Seeschlacht und das Haupthaar einer Frau, einen Sonnenuntergang und eine Kunstübung gleicherweise ausdrücken kann, warum sollte das nicht noch sehr viel mehr Dinge ausdrücken können?

Und dies eben ist der Zweck meiner Aneinanderreihungen: die unbegrenzte Vieldeutigkeit des Gedichtes zu zeigen. Was aber unbegrenzt vieldeutig ist, das ist, von sich aus, sinnlos, weil es sonst unmöglich Raum böte für jeden Sinn. Jetzt erheben sich sofort gegen diesen Vorwurf der Sinnlosigkeit zwei längst zur Üblichkeit gewordenen Einwände. Sie sind derart zur Üblichkeit geworden, daß man bei Zweifeln an Mallarmés Sinntiefe gern als unwissend und verständnislos betrachtet wird. Im Vorwort seines zitierten Essays erklärt Soula, er sei es müde geworden, „die Thorheiten anzuhören, die von der angeblichen Dunkelheit Mallarmés eingegeben" wurden; weswegen er dann „diese Dunkelheit auf ihren Grund, auf den Intellekt", habe zurückführen wollen (*restituer cette obscurité à sa cause qui est l'intelligence*)!

Ehe ich aber hierauf eingehe, ist zu fragen, ob das Beispiel des einen Sonettes für Mallarmés ganzes Werk stehen dürfe. Ich glaube, ja; denn dies Sonett dürfte genau die Mitte dessen bezeichnen, was Mallarmé an Dunkelheiten geboten hat. Franz Rauhut unterscheidet in seiner Mallarmé-Broschüre[1] zwei Schaffensperioden des Dichters: „die der Baudelaire-Schülerschaft und die des dunklen Stils." Nun hat Mallarmé in jener ersten Epoche gewiß einige seiner tiefsten und verbreitetsten Gedichte geschrieben (wie *Les Fenêtres*, *Brise Marine*, *L'Azur*), aber mit ihnen leistet er doch Baudelaire völlige Gefolgschaft; im ästhetischen Sinn von sich aus Neues versucht er erst in der „dunklen" Epoche, und durch sie allein macht er von sich aus Schule. Innerhalb dieser dunklen Periode wiederum sind mehrere Schattierungen zu unterscheiden. Thibaudet[2] hat eine vierfache Stufung vorgenommen, indem er die Werke *Hérodiade*, *L'Après-midi d'un faune*, *La Prose pour des Esseintes* und *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* nacheinander zergliederte. Hierbei ergibt sich die erste Dichtung als ein im wesentlichen parnassisches und unschwer faßbares Werk, die

[1] „Das Romantische und das Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés", Beiheft 11 der „Neueren Sprachen", Marburg 1926, S. 12.

[2] a. O. *Livre III, Autres types de sa poésie.*

etzte mit ihrer *architecture typographique* als ein dem Wahnsinn nahes Gebilde[1]. Beim „Faun" ist mit einiger Mühe Lösung, vielmehr sind Lösungen des dunklen Inhalts möglich, und schwieriger, aber schließlich doch, sind auch Zugänge zur *Prose* zu finden. Genau dieser Mitte des dunklen, nicht unlösbaren aber auch nicht, wenigstens nicht durchweg eindeutig lösbaren Rätselstils entspricht das mitgeteilte Sonett. Es darf also hier als eigentlicher Typus Mallarméschen Dichtens stehen.

Die beiden Einwände, die solche Dichtart gegen den Vorwurf des Sinnlosen schützen sollen, sind diese. Einmal wird jene Grundtheorie Mallarmés herangezogen, daß der Dichter anzudeuten, nicht auszumalen, noch auszusprechen habe. „Ein Objekt nennen, heißt drei Viertel des vom Gedicht ausgehenden Genusses unterdrücken, denn dieser Genuß besteht in dem Glück des allmählichen Erratens; das Ding suggerieren: *voilà le rêve*"[2]. Mit diesen Worten wird die dunkelste Andeutung legitimiert; denn wenn der lyrische Genuß im Rätselraten besteht, warum soll es dann nicht auch schwere Rätsel geben? Ist aber das Rätsel überhaupt nicht oder nicht eindeutig lösbar, so erscheint der andere Einwand: es handle sich hier nicht mehr um Übermittlung von Gedanken, sondern von Stimmungen, nicht mehr um Sprache, sondern um Sprachmusik oder Musik schlechthin. Auf beide Einwände muß eingegangen werden.

Was das Andeuten und Suggerieren anlangt, so lese man etwa Mörikes Gedicht „Früh im Wagen". Es wird eine Landschaft im Morgendämmern geschildert, über dem Nadelwald steht noch der Mond, und das Feld „graut vom Morgenreif". Die Erinnerung des Dichters ist „in das Schmerzensglück der Abschiedsnacht versenkt". Acht Zeilen malen es aus, vielmehr skizzieren es impressionistisch. Dann macht die sechste Strophe (oder das sechste Alexandrinerpaar mit musikalischem Innenreim) den Beschluß: „Die Sonne kommt; — sie scheucht / den Traum hinweg im Nu, / Und von den Bergen streicht / Ein Schauer auf mich zu." Hier ist gewiß nur Andeutung gegeben, nur eine Stimmung übermittelt. Aber die Andeutung bewegt sich in bestimmter Richtung: das Erschauern mag in der Erinnerung begründet sein oder in der Angst vor kommender Leere, in einer Gewissensnot, einem Schuldbewußtsein oder einer Sehnsucht — so ist doch der Liebende nach der Abschiedsnacht „früh im Wagen", in der dahlen Dämmerstimmung gezeichnet. Und diese Stimmung ist nicht rein musikalisch auf ein wogendes Gefühl gestellt, sondern an ein gedankliches Thema gebunden. Die Worte, trotz ihrer Musikalität, sind nicht ihrer Aufgabe enthoben, gedanklichen Sinn zu tragen. Niemand kann sie dieser Aufgabe entbinden; wer es doch versucht, wer sie zu Klängen, zu musikalischen Stimmungsmittlerinnen, wer sie gedank-

[1] *J'imagine que tout penseur, tout artiste, a, dans sa dernière œuvre, une sorte de droit à la folie, c'est-à-dire à l'absolu de sa logique.* Thibaudet a. a. O. S. 418.

[2] In Jules Hurets: *Enquête sur l'évolution littéraire.*

lich sinnlos zu machen sucht, der liefert sie den verzweifelten Versuchen des Lesers aus, einen Sinn hineinzulegen. Und auf solche Weise erreicht er das Gegenteil der angestrebten Wirkung, denn nun hat der Leser nicht den lyrischen Genuß, der im Auskosten einer an Gedankliches gehefteten Empfindung oder Stimmung besteht. Vielmehr hat er den ganz unlyrischen Genuß des Rätselratens, einer rein und so zu sagen maschinell verstandesmäßigen Vergnügung des Zerstückelns und Zusammensetzens oder Zusammenprobierens verstreuter Teile. Doch man könnte von dem Gedicht „Früh im Wagen" erklären, es enthalte, wenn auch in entkörperter Form und verschleiert, eine epische Handlung. So weise ich auf ein ganz handlungslos lyrisches, ganz musikalisches Gedicht Mörikes hin, auf die „Verborgenheit". Die Gleichheit der ersten und letzten Strophe: „Laß, o Welt, o laß mich sein! / Locket nicht mit Liebesgaben, / Laßt dies Herz alleine haben / Seine Wonne, seine Pein!", betont die Liedmäßigkeit des kleinen in sich vollkommenen Werkes. Die zwei Strophen dazwischen sind durchaus handlungsloser Stimmungsausdruck, von aller epischen Handlung unbeschwert. Und sie sind durchaus Andeutung, „Suggestion", nicht Konstatierung eines genau bestimmten Erlebnisses:

Was ich traure, weiß ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Tränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.

Oft bin ich mir kaum bewußt,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, die mich drücket
Wonniglich in meiner Brust.

Dennoch, trotz Entkörperung, Verschleierung, bloßer Andeutung, Musikalität ist auch hier keineswegs eine wogende Musik gegeben, sondern die Worte sind feste Gedankenträger, und es läßt sich mit exakter Genauigkeit der Seelenzustand des Sängers feststellen, der eben ein Dichter ist und sich sprachlich ausdrückt. Sagt man „Sänger" für „Dichter", oder spricht man von „Sprachmusik", so bedient man sich approximativer Bilder und Vergleiche. Denn die Sprache kann sich nicht ganz lösen vom Gedanken, und wenn ein irrender Künstler sie vom Denken trennen will, so läuft ihr eben das Denken hinterher und richtet Unheil an. Der Stimmungsgehalt einer ihrem Wesen nach ungedanklichen Musik kann niemals so unklar, so vieldeutig, und damit von der Gefühlswirkung und Stimmung ablenkend sein, wie der einer „Sprachmusik", die auf gedanklichen Sinn verzichten will. Die Stimmung, die lyrische Wirkung, die ein Musikstück übermittelt, ist im Kern anderer Art als die eines noch so musikalischen Gedichtes. Das Wort kann seinem Wesen nach nicht vom Gedanken los; im lyrischen Gedicht mag es im Gefühl eingetaucht sein, wie ein Schwimmer

ins Wasser — aber der Kopf muß sich über die Wellen erheben, oder der Schwimmer ertrinkt. Und die Musik ihrerseits muß ihrem Wesen nach ungedanklich und ganz Empfindung sein und kann sich nicht an das Denken wenden. Programmatische Musik ist wie ein Fisch, der auf dem Sande erstickt. Aber in ihrem Element ist Musik nicht vieldeutig, sondern eindeutig klar. Etwas anderes „denken" werden sich ein Feldherr und ein Schuster, ein junges Mädchen und ein alter Mann sicherlich beim Anhören der Heroica; aber der Rhythmus, das Auf und Nieder ihrer Erregtheit und die Richtung ihres Empfindens (Gewalt — Bedrückung — Triumph) werden die gleichen sein, sofern sie auf Töne reagieren. Und nichts wird sie in solchen gleichartigen Empfindungen hemmen, während eine dunkle „Wortmusik" sie aufhalten, ablenken, beschweren in ganz verschiedene Richtungen auseinandersprengen muß. Es gibt im strengen Sinn so wenig eine Wortmusik, wie es eine Programm-Musik gibt, sondern es gibt Musik, und es gibt Worte, und wenn das eine mit dem andern tauschen will, so stirbt es einen Erstickungstod, der kein *suicide beau* ist.

Aber die romantische Grenzverwischung von Kunst zu Kunst und der Vorgang Richard Wagners, dem Mallarmé mit einer Art verbissener Leidenschaft folgte? Dazu ist einmal zu sagen, daß diese romantische Grenzverwischung vor Mallarmé eine sehr vorsichtige war. Gewiß geht Baudelaire auf Klangwirkungen aus und schwelgt in Synästhesien; aber den Sinn des Wortes tastet er nicht an. Und Richard Wagners „Gesamtkunstwerk" ist nicht etwa eine Ineinanderschmelzung oder Rollenvertauschung von Musik und Wort, derart, daß das Wort zu Musik und die Musik zu Gedanken wird; sondern es handelt sich um eine sichere und geschickte Juxtaposition und Verknüpfung zweier ganz verschiedener Hervorbringungen: ein großer Musiker entfesselt einen Strom von Tönen, und an deren Ufer, oder unbildlich gesprochen über dem Orchester, baut sich eine feste Szene auf, worauf es mit wirkungssicherer Theatralik ungemein eindeutig und gedanklich klar zugeht. Es sitzt ein Musiker am Dirigentenpult, und es kommandiert ein sattelfester Sardou auf der Bühne; sie heißen beide Richard Wagner und vertragen sich gut miteinander. Sodann aber ist zu sagen — und das hat Thibaudet scharf herausgestellt, und Rauhut hat es ihm nachgesprochen, es schließlich aber doch ein wenig verwischt —, daß Mallarmé gar nicht darauf ausging, das Wortkunstwerk in Musik aufzulösen oder umzusetzen: „Im Grunde war er nicht mehr und nicht weniger Musiker als die meisten Lyriker", schreibt Thibaudet[1]. Klangwirkung soll ihm nur ein stilistisches Hilfsmittel neben andern Hilfsmitteln sein. Freilich ist es eines, das er mit völliger Meisterschaft anwendet, das er über seine Vorgänger hinaus vervollkommnet. Zum Reichtum und Überreichtum der Schlußreime treten Innenreime, Assonanzen und Alliterationen, die Caesur fügt sich dem subjektiven

[1] a. a. O. Seite 340; vgl. Rauhut a. a. O. Seite 44.

rhythmischen Bedürfnis, bisweilen greift Zusammengehöriges in mächtiger Atem-Einheit über den Vers, über ein ganzes Versbündel hinaus, bisweilen bringt die Trennung zusammengehöriger Worte durch Vers-Schluß und Vers-Anfang seltsame Wirkungen hervor, und all das sind klangliche, sind musikalische Effekte. Aber ob die Entwicklungslinie Mallarmés (wie Rauhut, zum mindesten durch die Anordnung seiner Studie betont), vom parnassisch-Festen zum musikalisch-Liquiden gegangen sei, ist doch zweifelhaft. Gewiß: der Klang spielt ihm eine immer größere Rolle — aber das Raumbild seiner Verse doch auch. Das letzte Rätsel, *Un coup de dés* will nicht nur und nicht einmal in erster Linie musikalisch, sondern auch typographisch, als *construction visuelle*[1] aufgefaßt sein. Es ist reichlich ebensosehr eine maßlose Übersteigerung der Tendenz, die Dichtung in bildende Kunst, wie der andern Tendenz, sie in Musik übergehen zu lassen. Und beide Tendenzen bedeuten nichts anderes als den Wunsch nach Verstärkung stilistischer Hilfsmittel. Im Kern geht es doch immer um den dichterischen Ausdruck der Persönlichkeit.

Nun ist die Persönlichkeit Mallarmés in seiner ersten Epoche sehr klar auf Baudelairesche Weise ausgedrückt worden. Die Qual des Dekadenten, die Sehnsucht des Friedlosen, die Religiosität des auf Erden und im Himmel Heimatlosen kommen rein lyrisch zu Wort. Ein großer Lyriker spricht, aber ein Lyriker, der ein enges Gebiet ausbeutet und nicht als Erster ausbeutet, ein genialer und kongenialer Baudelaire-Schüler, aber doch eben der Schüler eines Vorgängers. Was zwingt Mallarmé allmählich in den dunklen Stil hinein, den musikalisch und visuell übertreibenden, den immer geheimnisvollern und vieldeutiger andeutenden? Ist es wirklich ein Tiefsinn, der sich nicht schlichter ausdrücken kann? Immerhin ergeben die Deutungen der Mallarmé-Jünger bei den dunkelsten Gedichten doch keine anderen Grund-Inhalte als eben und genau solche, wie sie in den Versen der Baudelaire-Epoche bereits vorhanden sind. Poizats, Soulas und Thibaudets Auslegung des Sonettes *Victorieusement fui* enthalten nichts, was die kompliziert geheimnisvolle Form zu rechtfertigen vermöchte. Und auch im *Après-midi d'un faune*, in der ausführlichsten Dichtung der dunklen Epoche, entdeckt Thibaudets Analyse nichts, was die Dunkelheit gedanklich rechtfertigte. Ein sinnliches Rokoko-Gemälde Bouchers bildet den Ausgangspunkt. Der Faun mit demselben spitzen Ohr, *dont vous étonnait d'abord l'aspect de Mallarmé*[2], träumt vom Raub zweier ineinander geschlungener Nymphen. Es ist nur ein Traum und Abklatsch wirklichen Lebens, es gewinnt nur in der Dichtung Wirklichkeit. Und es war als einstmalige Wirklichkeit auch nicht vollkommene Fülle: der Faun wußte sich nicht des ganzen Raubes, der gesamten Lebensfülle zu bemächtigen. So ist das lüsterne Rokoko-Gemälde

[1] Thibaudet a. a. O. Seite 419.

[2] a. a. O. Seite 394; vgl. das Whistler-Porträt in *Vers et Prose*.

umspielt von den wehmütigen Gedanken eines dekadenten Artisten, die sich von denen der Baudelaire-Epoche nicht unterscheiden[1].

Man kann freilich auch eine größere philosophische Tiefe darin entdecken. Das hat Rauhut getan, der insbesondere den Anfang der Dichtung als die „Verbildlichung ‚idealistischer' Erkenntnislehren" auffaßt und bei dem Faun einigermaßen das Studium Schopenhauers (der „Welt als Wille und Vorstellung") annimmt. Es geht dabei besonders um die Verse, in denen der Faun alle schöpferische Kraft seiner Flöte zuspricht[2]. Wenn der Morgen gegen die bedrückende Hitze kämpft, heißt es dort, dann „murmelt kein Wasser, das nicht meine Flöte über das von Akkorden benetzte Wäldchen ausgösse" (*Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte / Au bosquet arrosé d'accords*). Und weiter heißt es von dem Atem des Flötenbläsers, der dem Instrument solchen „trockenen Töne-Regen" entlockt, daß dieser schöpferische Hauch, für sich betrachtet, den Wind am faltenlosen Horizont darstelle und „der sichtbare und heiterstille Kunsthauch der Inspiration sei, die zum Himmel zurückstrebe: *C'est, à l'horizon pas remué d'une ride, / Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel.* Der Atem des Flötenspielers, als schöpferisches πνεῦμα, bedeutet und — in subjektivem Sinn — schafft also erst den Wind am Himmel, die gesamte Außenwelt. Rauhuts Auslegung steht völlig im Einklang mit Remy de Gourmonts Ausführungen über den französischen Symbolismus im allgemeinen[3], im Einklang auch mit mancher Bemerkung Thibaudets. Und sicherlich auch ist sie, und sie allein, aus diesen zwar dunklen aber nicht vieldeutigen Versen herauszulesen. Dennoch — etwas warnt; eine ominöse Verwandtschaft mit unschopenhauerischen Zeiten.

Es ist, ebenfalls seit Remy de Gourmont, üblich, ganz allgemein auf den Gongorismus der Symbolisten hinzuweisen. Wie weit die einzelnen unter ihnen Góngora oder andere spanische Dichter der Glanzzeit gekannt haben, ist wohl noch nicht untersucht. Nun findet sich in der „Diana" des Montemayor ein seltsam nahes Analogon zu den angeführten Versen Mallarmés. *Quien pensays* (lautet eine verliebte Betrachtung) *que hace crescer la verde yerba desta isla y accrescentar las aguas que le cercan, sino mis lagrimas? Quien pensays que menea las árboles deste hermoso valle, sino la voz de mis sospriros tristes, que, inflamando el ayre, hacen aquello què el por si no haria?* Wer läßt die Wiesen sprießen, wer das Wasser um diese Insel anschwellen? Meine Tränen! Wer bewegt die Bäume des Tals? Meine Seufzer! Die Luft von sich aus kann es nicht tun, meine Seufzer erst entzünden

[1] Den „Faun" habe ich im einzelnen analysiert und kommentiert in meiner bei Teubner Ende 1927 erscheinenden „Modernen französischen Lyrik".

[2] a. a. O. Seite 24f.

[3] Siehe das Kapitel R. de Gourmont in meiner Modernen franz. Prosa, 2. Aufl. S. 320ff.

sie dazu! Ganz ähnlich sehen sich Montemayors und Mallarmés Bilder: die Tränen verliebter Augen bewässern Wiesen, und die Töne des Flötenspielers bewässern das Wäldchen; der Atem des Flötenspielers ist der Wind am Himmel, und der verliebte Seufzer ist der Wind in den Bäumen. Verliebtes Flötenspiel und verliebtes Seufzen und Weinen stehen auch nicht allzufern einander. Vor allem aber und über der äußeren Ähnlichkeit ist eine innere Gleichheit vorhanden: beidemal wirkt das Subjekt schöpferisch auf die Außenwelt. Auch bei Montemayor könnte man mit einigem guten Willen „Solipsismus" entdecken und Verwandtschaft „mit dem ‚Idealismus' deutscher Philosophen", ganz so, wie Rauhut diese tiefen Dinge bei Mallarmé entdeckt. Und man hätte damit fast genau so Recht und Unrecht wie Rauhut in seinem Fall[1]. Denn sicherlich ist bei Montemayor ein überaus verfeinerter Subjektivismus und ein hohes Gefühl für den Wert der Persönlichkeit im Spiel. Aber ebenso sicher ist er kein Philosoph, sondern ein Künstler, dem alles darauf ankommt, sich so fein und zierlich als möglich auszudrücken, der seinen aristokratischen Gefühlen eine aristokratische Sprache sucht, der sich absondern will von der Gemeinheit des Alltags und so ins Verstiegene und Pretiöse gedrängt wird. Nicht eine philosophische und auch nicht eine Gefühlsnotwendigkeit zwingt Montemayor zu seinen Hyperbeln, sondern der Wille, sich durch besondere Form auszuzeichnen und abzusondern. In diesem Formwillen besteht das Wesen der Pretiosität überhaupt. Auch im Hotel Rambouillet denkt man nicht tiefer und liebt man nicht leidenschaftlicher als irgendwo anders in Frankreich — es muß übrigens sofort hinzugesetzt werden, daß man im Hotel Rambouillet auch nicht untiefer zu fühlen oder zu denken braucht als anderwärts; die Pretiosität hat mit einem Mehr oder Weniger an Tiefe von sich aus nichts zu tun, sie ist neutral; — man hat nur den Willen zur Übersteigerung der Form. Und dies ist nun das Wesentliche bei Mallarmé, und Thibaudet hat es gut erfaßt: daß er pretiös ist. Gewiß, er mag ein wenig philosophischer angehaucht sein als Montemayor, und der philosophische Idealismus mag in seinen Versen ein klein wenig stärker anklingen als in jener spanischen Prosa des 16. Jahrhunderts: das Entscheidende bleibt doch die Pretiosität. Entscheidend insofern, als Mallarmé keineswegs durch die Besonderheit seines Denkens und Fühlens zur Verstiegenheit des Ausdrucks gezwungen wird, vielmehr nur durch seinen Willen zu kostbar neuer Form.

Und hier ist ein wichtigster Zusatz zu Thibaudets Feststellung

[1] Man hätte freilich mit solchem Nachweis des spanischen „Solipsismus" doch noch weit größeres Unrecht, als mit dem gleichen Nachweis bei Mallarmé, denn der spanische Subjektivismus in der Literatur der Blütezeit ist weltanschaulich vollkommen anders begründet als der Subjektivismus der Renaissance und der aus ihr erwachsenen späteren Denkweisen. Vgl. meinen Aufsatz: „Gibt es eine spanische Renaissance?" Logos 1927.

nötig. Ich nannte Pretiosität soeben etwas Neutrales, das an sich mit Tiefe oder Untiefe nichts zu tun hat. Auch Corneille und Racine waren pretiös, ohne daß ihnen deshalb die Tiefe fehlte, und im 17. Jahrhundert drang ähnlich die Pretiosität als Euphuismus und Schwulst in germanische Literaturgebiete ein. Bei Mallarmé aber ist sie nicht eine Tendenz neben andern, nicht eines unter achtzehn „Elementen seiner Poesie", wie Thibaudet annimmt[1], auch nicht bloß das Hauptelement, sondern unendlich viel mehr. Seine Notwehr gegen sich selber, seine Zuflucht vor sich selber bedeutet die Pretiosität für Mallarmé. An sie klammert er sich an, in ihr sucht er seine Existenzberechtigung. Jener Verzweiflungsausbruch über den *labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique* beruht auf einem teilweisen Selbstbetrug. Eine edle dichterische Fähigkeit besitzt Mallarmé fraglos, und in manchem Gedicht seiner ersten Epoche drückt sie sich aus. Aber, wie schon betont wurde: diese Dichtung bewegt sich in Baudelaires Bahnen. Und nun ist es Mallarmé nicht gegeben, sich bei solchem Ich-Ausdruck zu bescheiden. Er hat nicht den ruhigen Glauben an seine innere Originalität, oder er hat nicht die schlichte Zufriedenheit des Dichters, der nichts anderes will als eben sein Ich ausdrücken, dem es gar nicht in den Sinn kommt, über die Einmaligkeit, die Neuheit dieses Ichs nachzudenken, und wenn er Lust auf Brust und Herz auf Schmerz reimt. Sondern Mallarmé ist ständig von der Angst gejagt, nicht neu, nicht originell genug zu sein. Er zweifelt an dem Wert seines Denkens, seines Fühlens, er muß immerfort daran denken, ob er „neu" ist, und diese folternde Furcht der Schwäche zwingt ihm den *labeur de linguistique* auf, zwingt ihn ins Absonderliche, ins Dunkle. Er ist dunkel, nicht aus einer Überfülle des Denkens und Fühlens heraus, sondern aus Leere oder aus unbegründeter Angst vor Leere, nicht aus Stärke, sondern aus Schwäche.

„Und für sein Denkbild blutend: Mallarmé", schreibt Stephan George, sein Schüler und Geistesverwandter, und Rauhut wählt diesen Vers zum Motto seiner Broschüre, um den Märtyrer der Kunst zu ehren. Aber Mallarmé blutet gar nicht für sein „Denkbild", sofern dies Wort den Ausdruck seines Gedankens bedeuten soll, und nicht (als „Gedenkbild") den Ausdruck seiner Ruhmgier. Die Bilder seines Denkens und Fühlens sind, für sich genommen, nicht qualvoll erklügelt und nicht qualvoll unverständlich. Die parnassischen wie die symbolistischen Metaphern Mallarmés haben bei aller Verstiegenheit ein dichterisches Leuchten und eine, wenn auch oft sublimierteste Natürlichkeit. Das „Bluten" des Dichters und damit der Angstschweiß des Lesers heben auf syntaktischem Gebiet an. Mallarmé bemüht sich, den Sinn zu verstecken, den Satz zu verrenken und auf solche Weise sein „Denkbild"

[1] Buch 1, Les Eléments de sa poésie, ist in 18. Kapitel geteilt, wovon *La Préciosité* das 7. bildet.

tiefer und neuer erscheinen zu lassen. Er will um jeden Preis in höherem Grade „Dichter" sein als seine Vorgänger. Er will der Logik der Prosa entfliehen, allem Verstandesmäßigen entfliehen, er will all seine Empfindungen wirklich verdichten, in Bildern und Tönen unmittelbar aneinanderreihen. Dafür rächen sich die Worte an ihm; der wie eine natürliche Luftschicht sie umhüllenden Logik können sie nicht entzogen werden, und weil es Mallarmé doch versucht, so versagen sie ihm die ersehnte lyrische Wirkung und stehen wie trocken ausgeklügelte dürre Rätsel da. Die schlimmste, die nicht mehr neutrale, sondern eigentlich sündhafte Pretiosität Mallarmés liegt nicht in seinen Bildern, vielmehr in seinem Satzbau. So sehr Thibaudet im Einzelnen seine Ausdruckskünste rühmt; alles in allem nennt er, der Franzose, doch den Stil seines französisch dichtenden Dichters das Gegenteil eines französischen Stils: *nous sommes à l'opposé même de la syntaxe française, et presque dirait-on un Allemand s'efforçant à tirer de la logique de sa langue un Ueberdeutsch*[1]. Über die Verständlichkeit eines Franzosen muß ein Franzose urteilen; der Deutsche und insbesondere der deutsche Philologe steht französischem Sprachgebilde nicht naiv genug gegenüber; es ist ihm ein fremder Text, wo es denn auf eine Schwierigkeit mehr oder weniger im Entziffern schließlich nicht ankommt.

Doch nur was den „absoluten Gegensatz zur französischen Syntax" anlangt, vermag ich dem Urteil Thibaudets zuzustimmen. Wenn er weiter von deutscher und überdeutscher Syntax bei Mallarmé spricht, so ist eine Fehlerhäufung im Spiel. Einmal nämlich geht Thibaudet davon aus, daß deutsche Syntax unlogisch, gefühlsmäßig, dunkel, musikalisch sei. Sie enthält von alledem etwas im Vergleich zur gestraffteren französischen Sprache, — aber auch in ihr sind Wort und Logos nicht zu trennen, Wort und Musik nicht identisch zu machen. Sodann ist es die Meinung Thibaudets, daß Mallarmé aus romantischer Notwendigkeit der deutschen Syntax zustrebe, daß er in ihr sein logik-feindliches, sein „antioratorisches" Wesen ausdrücken müsse. Und ich meinerseits muß wiederholen und unterstreichen: es findet sich ja, selbst bei den liebevollsten Enträtselungen durch seine Jünger, es findet sich ja in den dunklen Gedichten Mallarmés rein gar nichts an Gedanken und Gefühlen, was nicht in den Versen der ersten Periode, der Epoche der Baudelaire-Gefolgschaft und der französischen Syntax, bereits vorhanden war. Und dies ist doch ein schlüssiger Beweis dafür, daß Mallarmé durch keine inhaltliche Notwendigkeit zur „deutschen Syntax" gedrängt wird. Sondern was ihn treibt, ist eben der Wille zur eigenartigen und kostbaren Form, ist die spezifisch romanische Tendenz zur Pretiosität. Weswegen er denn auch nach Thibaudets Meinung in ein „Überdeutsch" getrieben wird. Und dies ist der dritte der hier ineinandergekeilten Irrtümer: ein Übermaß an Form — sie strebe nun äußerste Klarheit oder äußerstes Dunkel an — ist das genaue

[1] a. a. O. Seite 326.

Gegenteil dessen, wozu eine Übersteigerung deutscher Sprachfügung anleiten kann. Vielmehr erkennt man in solchen deutschen Dichtern, die ein besonderes Gewicht auf die Sprachform legen, in C. F. Meyer etwa oder Stephan George, sofort starke romanische Beeinflussung.

Nun bleibt aber bestehen, daß Mallarmé in seinem Formdrang durchweg die Richtung auf das Zusammen und Ineinander von Gedanken und Gefühlen, von Sinn und Klang, auf Grenzverwischung jeglicher Art innehält und hierin freilich über seine Anfänge und über sein Vorbild Baudelaire hinausschreitet. Unter dem Gesichtspunkt der Grenzverwischung ist er der reinste Romantiker. Ist er deshalb in stärkerem Maße deutsch beeinflußt als andere französische Dichter vor ihm?

Sein Verhältnis zu Richard Wagner könnte dafür sprechen. Es mag so aussehen und gelegentlich so hingestellt werden, als laufe Mallarmés gesamte Kunstübung darauf hinaus, das romantische Gesamtkunstwerk Wagners in Sprachform allein zu pressen. Der als dramatischer Monolog gedachte *Après-midi d'un Faune* sollte auf der dekorierten Bühne gesprochen und von Tänzen begleitet werden. Er wurde von Debussy komponiert. Das Gedicht sollte also nach Mallarmés Absicht zu alledem: zu Bühnenbild, Tanz, Musik Anlaß geben, d. h., es sollte dies alles in sich schließen. Es sollte als Wortkunstwerk das Gesamtkunstwerk Wagnerscher Art komprimiert enthalten; andere mochten ausbreiten, was hier zusammengedrängt war. Diese Zusammendrängung mag Thibaudet im tiefsten als ein „Überdeutsch", als Extrakt einer Gesamtromantik auffassen. Aber eben in solcher erzwungenen Zusammenballung, solcher äußersten Formung, die das Flüssige doch wieder erstarren läßt, das Symbolische parnassisch festigt, dem Musikalischen ein Gegengewicht in räumlichen und typographischen Ausdrucksarten sucht, eben darin stemmt sich doch dem „Überdeutschen" ein „Überfranzösisch" entgegen. Und das hat Thibaudet auch einigermaßen gefühlt. Wo er von Mallarmés Beschäftigung mit Wagner spricht, sieht er den fundamental französischen Geist, *l'esprit français dans son radicalisme*[1], am Werk, diese deutsche Kunstart zu sich hinüberzuzwingen und zu überbieten.

Nein, trotz seines „Überdeutsch" sind nicht allzuviele deutsche Elemente in Mallarmés Werk vorhanden, und die vorhandenen sind von seinem französischen Wesen resorbiert. Es ist das kein klassisches Wesen im Sinn der eindeutig klaren Klassik, wie sie von Descartes und Corneille an bis zu Chateaubriand gewirkt hat, (wirklich bis auf ihn, denn auch Rousseau ist in entscheidenden Punkten seiner Art ein französischer Klassiker). Für Thibaudet bedeutet Mallarmé den Vollender und verschmelzenden Fortentwickler der Dreiheit: *preciosité*, *romantisme*, *Parnasse*[2]. Von diesen drei Richtungen ist die dritte eine

[1] a. a. O. Seite 379.
[2] a. a. O. Seite 460.

spezifisch französische Literatur-Erscheinung, sie ist in manchen Punkten (keineswegs freilich durchweg) als Gegensatz zur Romantik zu erklären. Und die erste Richtung ist eine Angelegenheit der Romania, in Italien und Spanien entstanden, in Frankreich eingebürgert und zur Vorstufe der Klassik geworden. Nur die von Pretiosität und Parnassiertum, die von zwei romanischen Elementen flankierte Romantik ist im Kern etwas Germanisches — und ich wies darauf hin, wie stark sie bei Mallarmé in französische Art überführt wird. Aber dennoch wirkt der Dichter auf seine Landsleute fremdartig „überdeutsch". Der Ausdruck ist erklärlich, aber er trifft zu wesentlich mehr als zwei Dritteln daneben; denn gerade in jenem Wesensdrittel, worin sich Mallarmés deutsche Art erweisen müßte, in seiner Romantik, erweist sich sein Franzosentum in Übersteigerung. „Überfranzösisch" könnte man ihn mit besserem Recht nennen als überdeutsch.

Man gelangt zu ähnlichem Ergebnis, wenn man nicht nach der Wirkung als dem allgemeinen Eindruck fragt, den Mallarmés Gedichte auf die Franzosen machen, sondern nach ihrem eigentlichen literarischen Einfluß. Was die nachfolgenden Dichter ihm ablernen, gerade ihm und nicht der Neuromantik oder dem Symbolismus im allgemeinen, das ist sein romanisches Tun, sein Formen. Aber sie ahmen ihn nicht im ganzen nach, sie übernehmen nirgends sein ganzes Wesen, sowie etwa das ganze Wesen Lamartines oder Baudelaires Eigentum der folgenden Dichtergenerationen wurde. Sondern es geht mit seinen Schöpfungen wie mit den Oden Ronsards. Das sind Verrenkungen, Übertreibungen, das ist „überfranzösisch". Aber an diesem Zuviel lernen die Späteren, daß man doch weiter gehen kann, als vorher geschehen ist. An diesem Überfranzösisch lernen sie Bereicherung französischer Form. Wodurch Mallarmé an der Entwicklung der französischen Literatur schöpferischen Anteil hat, das ist nicht seine Eigenart als Denker, als Fühlender, als Dichter — mit alledem wäre er ein wahrhafter Dichter, aber nur ein Gefolgsmann Baudelaires —, vielmehr sein *labeur de linguistique*. Versteht man in Georges Vers das „Denkbild" als Standbild, so enthält der Vers eine Wahrheit. Mallarmé rang bis aufs Blut um die Form, und als Formender gewann er dauernde Wirkung. Es ist sehr denkbar, daß eine spätere Zeit sich von den trocken verzwickten Rätselspielen seiner dunklen Gedichte abkehren wird; aber von seinen „linguistischen" Bemühungen wird einiges als französische Sprachmöglichkeit erhalten bleiben, sowie von den Bemühungen Ronsards manches im Französischen erhalten blieb oder von denen Góngaras einiges im Spanischen. Und so wird er schließlich doch gerade durch seine dunklen Gedichte der gefürchteten Vergessenheit „siegreich entfliehen". Freilich mehr als Philologe und Ästhet, als ein Fanatiker des Ästhetischen, denn als Dichter.

Kleine Beiträge.

Friedrich Hebbel oder August Wilhelm Schlegel?

Im VII. Bande seiner historisch-kritischen Hebbel-Ausgabe (S.239f.) druckte R. M. Werner diese Verse ab:

Überschrift auf den Park zu W.,
der im sehr verjüngten Maßstabe angelegt ist.

Es wird ein jeder sehr gebeten,
Die Berge hier nicht flach zu treten;
Auch laß man keine Hunde laufen,
Damit sie nicht den See aussaufen;
So indiscret wird Keiner sein,
Und stecken einen Felsen ein.

Quelle war, wie der Apparat (Säkular-Ausgabe XIV, S. 359) angibt, ein anonymer Druck im „Ditmarser und Eiderstadter Bote", 28. Jahrg., 30. Reise, vom 28. Juli 1831, Sp. 480. An der Authentizität der Verse zweifelte der Herausgeber selber gar sehr, er notiert: „Wird von der Wesselburner Tradition Hebbel zugeschrieben, ist aber wohl ein alter Witz, der zudem auf den «Park» zu Wesselburen gar nicht paßt."

Glaubhafter, aber auch nicht ganz verläßlich, ist eine andere mündliche Tradition, die unsere Verse A. W. Schlegel zuspricht. Ein Sohn des Philosophen Schelling überliefert das Scherzgedicht in dieser Form[1]:

An einen norddeutschen Park (Wörlitz).

Laßt nur die Hunde ja nicht laufen,
Damit sie nicht die Seen aussaufen!
So frech wird doch wohl niemand sein,
Zu stecken gar die Felsen ein!

Daß der Spott gegen den aus Matthissons (Erinnerungen IV, S. 32ff.) und Novalis' (Minors Ausgabe II, S. 49f.) Schilderungen bekannten Park von Wörlitz gerichtet sei, dürfte zutreffen. An Schlegels Autorschaft wird man dennoch erst glauben können, bis ein früheres direktes oder indirektes Zeugnis sie bestätigt. Der „Ditmarser Bote" hat gewiß nur einen Nachdruck gebracht, und es käme also darauf an, den echten Erstdruck zu finden.

Prag. Jos. Körner.

Neuerscheinungen.

Fünfter Bericht über die Sammlung deutscher Volkslieder. April 1926 bis April 1927 erstattet vom Volksliedausschuß des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde. Freiburg i. B. 1927. 8°. 19 S.

Germanische Bibliothek, hrsg. von W. Streitberg. II. Abs.: Untersuchungen und Texte. 9. Band.

Edda, hrsg. von G. Neckel. II. Kommentierendes Glossar. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. XXXII und 216 S. Preis: geb. RM. 7.50.

Nordisk Filologi, Undersökningar och Handböckar utgivna af Ivar Lindquist och Jöran Sahlgren.

Band 1: Eddica och Scaldica, fornvästnordiska Studier av Jöran Sahlgren I. Lund. C. W. Gleerups Förlag 1927. 8°. 157 S. Preis: 5 Kr. 50 Öre.

Forschungen zur deutschen Geistesgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, hrsg. von P. Merker und W. Stammler.

II. Lutz Mackensen, Die deutschen Volksbücher 1927. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. 8°. XI und 152 S.

[1] F. Deibel, Dorothea Schlegel (Berlin 1905), S. 185.

Quellen zur deutschen Volkskunde, hrsg. von V. v. Geramb und L. Mackensen. 1. Heft: Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Ins deutsche übertragen und mit Fußnoten versehen von Georg Jacob. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1927. 8°. 51 S.

Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund. 6. Bd. Sigurd Agrell, Runornas Talmystik och dess antika Förebild (With a Summary in English). Lund 1927. 8°. 216 S. Preis: 6 Kr.

Brøndum-Nielsen, Johs. Dialekter og Dialektforskning. J. H. Schultz Forlag, København 1927. 8°. XI und 128 S. (mit 28 Karten).

Haag, Karl, Karte der Schwäbisch-fränkischen Sprachgrenze in Württemberg — östliche Hälfte: von Backnang bis Dinkelsbühl (Sonderabdruck aus den Württembergischen Jahrbüchern für Statistik und Landeskunde, Jahrgang 1925/26). Stuttgart 1927.

Keller, Gustav, Tanz und Gesang bei den alten Germanen. Dissertation. Bern 1927. 8°. 87 S.

Loewenthal, Fritz, Bemerkungen zum Ruodlieb. Sonderabdruck aus der Zeitschrift für deutsches Altertum. Bd. 64. S. 128ff.

Naumann, Hans, Karolingische und Ottonische Renaissance. Vortrag gehalten in der Festsitzung der Vereinigung der Freunde und Förderer der Universität Frankfurt a. M. im Dezember 1926.

Neckel, Gustav, Die Verwandtschaften der germanischen Sprachen untereinander. Sonderabdruck aus: Paul und Braunes Beiträgen. Bd. 51, S. 1ff.

Siebs, Theodor, Deutsche Bühnenaussprache. Hochsprache. 14. Aufl. Verlag von Albert Ahn, Köln a. Rh. 1927. 8°. 264 S.

Singer, S., Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. Sonderabdruck aus: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 52, S. 77ff.

Nordische Volkskundeforschung, Vier Vorträge von Kaarle Krohn, Reidar Th. Christiansen. C. W. v. Sydow. Henrik Ussing. Im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde, hrsg. von John Meier, Leipzig 1927. Verlag von Friedrich Brandstetter. 8°. 56 S.

de Vries, Jan, Die ostnordische Überlieferung der Sage von Ragnar Lodbrók. Sonderabdruck aus: Acta Philologica Scandinavica. Bd. II, S. 115ff.

Bertoldi, Vittorio, Parole e idee. Monaci e popolo, calques linguistiques et etimologie popolari (con illustrazioni e una cartina geografica). Sonderabdruck aus: Revue de linguistique romane 1927, S. 137ff.

Franz, Arthur, Seelische und körperliche Bewegung in Dantes Divina Comedia. Sonderabdruck aus: Homenaje a Bonilla y San Martin, publicado por la Facultad de filosofía y lettras de la Unversidad Central. T. I, p. 415—430, Madrid 1927.

Machiavelli, Politik, Eine Auswahl übersetzt und eingeleitet von Herman Hefele. Stuttgart 1927. Fr. Frommanns Verlag (H. Kurtz). 8°. XXIV und 109 S.

Pellegrini, Silvio, Don Denis. Saggio di letteratura portoghese con appendice di traduzioni. Belluno. Tip. D. „La Cartolibraria" 1927. 8°. 41 S.

Redenbacher, Fritz, Die Novellistik der französischen Hochrenaissance. Sonderabdruck aus: Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur. Bd. 49.

Zeitschriften (im Austausch): Acta Philologica Scandinavica: Bibliography of Scandinavian Philology 1925—1926 und II. Aargang. 2. Hæfte. — Arkiv för nordisk Filologi 43. Bd. 2. Heft. — Speculum, a Journal of Mediaeval Studies, Vol. II, Nr. 2. April 1927. — Zeitschrift für Ortsnamenforschung, Bd. II, Heft 3.

19.

Französische Literaturgeschichte und vergleichende Literaturbetrachtung[1].

Von Dr. **Eduard von Jan,** Privatdozent für romanische und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Würzburg.

Um den Zusammenhang zwischen vergleichender Literaturbetrachtung und französischer Literatur zu untersuchen wird es notwendig sein, zuerst einige Worte über Wesen und Ziele der vergleichenden Literaturforschung zu sagen[2].

Ohne weiteres ist klar, was vergleichende Literaturbetrachtung nicht sein kann. Sie kann nicht bestehen im Aufstellen von bloßen Parallelen, im Auffinden von Analogien und Unterschieden. Feststellen, daß Shakespeare und Racine von verschiedenen ästhetischen Vorstellungen ausgingen, daß die Fabel Lessings mit der Lafontaines nur den Namen gemein hat, daß die Desbordes-Valmore und die Elisabeth Barret-Browning in ihrer dichterischen Entwicklung gewisse Ähnlichkeiten aufweisen, das hieße ein überflüssiges Gewicht auf einen rein instinktiven Geistesvorgang legen. Derartige Untersuchungen bringen für die wissenschaftliche Beurteilung der betreffenden Werke und Dichter nichts Neues, denn eine zufällige Analogie bedingt noch keine Abhängigkeit. Das Vergleichsmoment existiert eben dann nur in der Vorstellungswelt des Vergleichenden, der beide Dichter oder Werke zufällig kennt.

Vergleichende Literaturbetrachtung muß also etwas anderes sein. Bereits im 18. Jahrhundert, zu der Zeit, da Vico und Herder die Literatur eines Volkes in Zusammenhang brachten mit dessen Mentalität und Sprache, hat man angefangen die einzelnen Literaturwerke nicht als etwas Fertiges zu betrachten, sondern als etwas nach bestimmten Gesetzen Gewordenes und Gewachsenes.

Dieser Gedanke der Entwicklung, der in der Literaturbetrachtung auftauchte, nahm nun zwei Wege. Der eine führte durch die Romantik. Die Romantik suchte in den Literaturen der verschiedenen Völker das Phänomen einer ursprünglichen Gemeinschaft zu entdecken. Sie gelangte auf diesem Wege zum Studium der Volkspoesie, der Volkskunde, zum Folklore (der ja an sich schon vergleichend ist) und damit

[1] Als Habilitationsvortrag gehalten am 21. Februar 1927.

[2] Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von F. Baldensperger, Littérature comparée, le mot et la chose. (Revue de littérature comparée 1921.)

zur Stoffgeschichte. In der Stoffgeschichte glaubte man den Schlüssel zu einer vergleichenden Literaturbetrachtung gefunden zu haben. Aber die reine Stoffgeschichte erweckte mehr Interesse für die Materie, als für die Kunst selbst. Für sie war der Stoff das Primäre und die Bearbeitung desselben und die dabei zutage tretende Individualität des Künstlers das Sekundäre.

Der andere Weg nahm seinen Ausgang von den Naturwissenschaften, die gerade zu jener Zeit in ein neues Stadium der Entwicklung getreten waren. Cuvier veröffentlichte 1800—1805 seine vergleichende Anatomie, Blainville einige Jahre später seine vergleichende Physiologie und Coste eine vergleichende Embryologie. Den Gedanken der Einheit der organischen Entwicklung in der Naturwissenschaft übertrug Littré auf die Sprach- und Literaturwissenschaft und suchte nachzuweisen, daß alle Literaturen Schwestern, Kinder einer gemeinsamen Mutter wären. Es war dies die Zeit, in der auch andere vergleichende Wissenschaften auftauchten: vergleichende Mythenkunde, vergleichende Geographie, vergleichende Gesetzeskunde usw. Alle diese vergleichenden Wissenschaften faßte man zusammen unter dem Begriff Kulturgeschichte, den man nun seinerseits wieder auf die Literaturbetrachtung anwandte. In diesem Sinne schrieb Guizot seine „Histoire générale de la civilisation en Europe" (die Goethe so sehr lobt), Villemain sein „Tableau du XVIIIe siècle", Buckle seine „History of civilization in England" und Hettner seine „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts." Der französische Kulturhistoriker Hippolyte Taine übertrug seine Theorie vom Zusammenwirken von Rasse, Milieu und Zeitmoment beim Zustandekommen der Kultur auf die Werke der Literatur und wollte in ihnen nichts anderes sehen als mit Notwendigkeit so und nicht anders entstandene Gebilde.

Dieser literarische Darwinismus, wie ihn der geistige Vater der französischen Naturalismus vertrat, vermochte wohl gewisse Phänomene der stofflichen Entwicklungsgeschichte zu erklären, aber er mußte versagen, wenn es sich um das Erklären des Individuellen, des Einmaligen handelte. Das Hervorheben und Erklären des Individuellen stellte Sainte-Beuve, der übrigens als erster den Ausdruck „Littérature comparée" geprägt hat, dem Determinismus Taines entgegen. Er erblickte in der Analyse der Persönlichkeit des Dichters das eigentliche Tätigkeitsgebiet der literarischen Forschung. Höchster Triumph der Kritik sei es, so sagt Sainte-Beuve, sich an die Stelle des Autors zu versetzen, und von seinem Gesichtspunkt, vom Gesichtspunkt seiner Zeit aus, seine Werke nachzuerleben. Eine Verbindung der Entwicklungslehre mit dem Erfassen der künstlerischen Individualität versuchte Brunetière. Er hat die berühmte Theorie von der Entwicklung der Dichtungsarten (genres) aufgestellt. Die europäische Literatur bedeutet für ihn ein einheitliches Ganzes, innerhalb dessen die einzelnen Dichtungsarten (also Drama, Epos, Roman und Lyrik)

ihre Kräfte entfalten. Das Schaffen des einzelnen ist abhängig von der Tradition, die ihrerseits wieder von der Entwicklung der genres bedingt wird. Literarische Bewegungen, die von einzelnen Individuen ausgehen, durchschneiden gleichmäßig die europäische Literatur. Auf diese Weise läßt sich eine Einheitskurve der europäischen Literatur konstruieren.

Auf andere Weise suchte Gaston Paris, der im Jahre 1900 zusammen mit Brunetière dem Kongreß für Vergl. Literaturwissenschaft in Paris präsidierte, das Wesen der vergleichenden Literaturwissenschaft zu ergründen. Er griff auf die Bestrebungen der romantischen Schule zurück, welche das Gemeinsame des Ursprungs aller Literaturen erforschen wollte. Nach seiner Auffassung sind die verschiedenen Themata, welche Gegenstand der Dichtung bilden, auf ganz primitive traditionelle Elemente zurückzuführen. Ihre wesentlichsten Bestandteile haben sich nie erneuert, die Veränderungen beruhen nur auf neuen Kombinationen, sie sind sozusagen Verfälschungen der ursprünglichen Bedeutung. Gaston Paris setzt das Vorhandensein einer kollektiven Volksseele — wie er es genannt hat — voraus, welche die Keimzelle jeder Art von literarischer Produktion bildet. Aufgabe der vergleichenden Literaturbetrachtung ist es, den Weg vom Kunstwerk zur kollektiven Volksseele zurückzuverfolgen.

Diese sämtlichen bisher dargestellten Theorien von dem Wesen der vergleichenden Literatur sind in ihren Anwendungsmöglichkeiten beschränkt. Man wird z. B. die Methode Gaston Paris', das Zurückleiten eines literarischen Gedankens auf seinen Ursprung in der Volksseele, nur bei den mittelalterlichen Literaturwerken anwenden können, die einer gewissen Einfachheit des Vorstellungsrahmens entstammen. Sie wird versagen bei den Werken der neueren Literatur, die einem ungeheueren Komplex von Erfahrung entwachsen sind. Auch Brunetières Theorie ist nicht geeignet zu einer historischen Rekonstruktion, wie wir sie in der Literaturwissenschaft erstreben. Denn seine Kurve der literarischen Produktion Europas stützt sich nur auf die großen Namen, d. h. diejenigen, welche die moderne Literaturforschung als groß erkannt hat. Und eine solche Kurve deckt sich durchaus nicht immer mit dem tatsächlichen Ablauf des geschichtlichen Geschehens.

Die Geschichte der Literatur ist eben nicht als eine Ruhmeshalle großer Werke und Geister anzusehen, sondern, wenn ich mich eines Ausdrucks Baldenspergers[1] bedienen darf, als ein Energiefeld, als eine Substanz, die in stetem Werden und Wechseln begriffen ist. Literatur ist gleichzeitig Grundsubstanz und wechselnde Form. Das Genie, das nach Auffassung der Romantiker den Entwicklungsgang als deus ex machina plötzlich durchbricht, scheint dabei keine absolute Rolle zu spielen. Es bedeutet eben ein besonders kräftiges Lebenszeichen der Entwicklung, einen Angelpunkt, von dem aus bereits vorhandene

[1] a. a. O. Seite 6.

Elemente einen neuartigen Ausgang nehmen. Zweifellos macht sich in der unendlich mannigfaltigen Bewegtheit des Geistes ein Hinstreben zum Individuellen bemerkbar. Für die Kritik wird die Charakterisierung des Individuums auch stets die vornehmste Aufgabe bleiben. Aber das Individuum ist bestimmt durch die Umwelt, der es entwachsen ist, und nur in wechselseitiger Erhellung wird ein Verständnis für beide zu finden sein. Und da es Aufgabe der vergleichenden Literaturbetrachtung ist, die Einzelerscheinung immer nur im Zusammenhang mit dem Gesamtbilde zu schauen, so erwachsen ihr zwei Hauptforderungen:

1. den geistesgeschichtlichen Rahmen wieder herzustellen, dem Verfasser und Literaturwerk entwachsen sind. Dieser Rahmen darf nicht, und das ist das Wichtige, auf die nationalen Grenzen beschränkt bleiben, sondern er muß die gesamte Mitwelt umfassen;
2. an der Hand der Individuen und Einzelwerke die Entwicklung zu verfolgen, welche bestimmte Ideen und bestimmte Formen der Dichtung genommen haben. Infolgedessen wird sie ihre Untersuchung nicht auf die Werke selbst beschränken dürfen, sondern muß sie auch auf die Wirkungen ausdehnen, welche die Werke hervorgebracht haben. Das heißt sie muß Literaturwerke und Publikum, Objekte und Subjekte in gleicher Weise berücksichtigen. Auch hier wird sich die Untersuchung möglichst auf die europäische Umwelt erstrecken müssen. Unter diese Aufgabe fällt insbesondere die Entwicklung, welche die einzelnen Literaturwerke im Ausland genommen haben.

Aus dem Gesagten dürfte hervorgehen, daß jede der fünf großen europäischen Literaturen ohne weiteres geeignet ist, zum Ausgangspunkt einer vergleichenden Literaturbetrachtung zu dienen. Wenn es heute meine Aufgabe ist, nachzuweisen, inwiefern die französische Literaturgeschichte zu einem solchen Ausgangspunkt dienen kann, so muß ich mich naturgemäß auf das Aufstellen gewisser Richtlinien beschränken, nach denen ein solches Werk zu unternehmen wäre. Aber auch um diese Richtlinien lückenlos vom Beginn der französischen Literatur bis in die Gegenwart durchzuführen, reicht die mir zur Verfügung stehende Zeit nicht aus. Ich will daher lediglich für die großen Epochen der französischen Geistesgeschichte: Mittelalter, Renaissance, Klassik, Aufklärung, Romantik und 19. Jahrhundert die Methode der vergleichenden Literaturbetrachtung kurz skizzieren.

Wenn wir uns den geographischen Zusammenhang Frankreichs mit dem europäischen Kontinent vergegenwärtigen, so sehen wir, daß Frankreich seine breiteste Front im Osten hat. Auf ihr türmt sich der europäische Kontinent auf. „Ganz Europa lastet auf den Schultern Frankreichs" hat einmal ein französischer Schriftsteller gesagt. Im Westen liegt der Ozean, mit ihm hat Frankreich wenig Gemeinschaft.

„La France tourne le dos à l'Océan" (Michelet). Das Gesicht Frankreichs ist also nach Europa gekehrt, Frankreich betont seine Zugehörigkeit zur europäischen Kulturgemeinschaft. Mit einiger Zurückhaltung wendet sich der Blick der Franzosen nach Osten, nach der Stelle zwischen Vogesen und Ardennen, wo keinerlei natürliche Grenzen dem europäischen Druck Widerstand bieten. Desto lieber wandte sich der Blick von jeher nach Süden, wo das Tal der Rhone gleich einem breiten Füllhorn zur Aufnahme südlicher, lateinischer Kultureinflüsse bereit ist.

Am 24. April 1925 hat Edmond Faral bei der Übernahme des Lehrstuhles für lateinische mittelalterliche Literatur an der Sorbonne eine bedeutsame Rede gehalten[1]. Er will darin den unmittelbaren Zusammenhang der französischen Literatur des Mittelalters mit dem lateinischen Kulturgut nachweisen. Aus der lateinischen Kultur habe die französische Dichtung ihre Stärke und Expansionskraft geschöpft. In Frankreich habe die klerikale Welt, also der Kulturträger des Mittelalters, das geistige Erbe Roms erblickt. Nicht nur eine Fortführung, sondern eine Sublimierung des lateinischen Geistes habe sich in Frankreich vollzogen und von hier aus das gesamte Abendland beherrscht. Wir haben in der Auffassung Farals ein Schulbeispiel dafür, wie vergleichende Literaturbetrachtung nicht betrieben werden darf. Der Blick Farals ist einseitig nach Süden gerichtet, er sucht einen ausschließlichen Zusammenhang der französischen mittelalterlichen Kultur mit dem lateinischen Kulturgut herzustellen und schaltet dabei gewollt germanische und keltische Einflüsse aus oder spricht ihnen nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Mit Recht hat A. Hämel in seiner Auseinandersetzung mit Faral[2] darauf hingewiesen, daß ein Aufnehmen bodenständigen Kulturgutes den Tendenzen des Klerus durchaus nicht widersprach. Es wurde im Gegenteil als ein wirksames Hilfsmittel bei der Christianisierung betrachtet. Nach dem Vorbild der römischen Kolonisation wurde Fremdes nicht verdrängt, sondern auf seiner Basis neues Kulturgut aufgebaut. So haben wir als das Produkt jahrhundertelanger Verschmelzung germanischer Ideen mit lateinisch-französischer Form im 11. Jahrhundert den Beginn der großen französischen Ependichtung. „L'esprit germanique dans une forme romane" mit diesen Worten kennzeichnet G. Paris das erste große Heldenepos der französischen Literatur, das Rolandslied.

Nie wieder in der französischen Literaturgeschichte, und man könnte fast sagen in der Weltliteratur, haben wir in der Dichtung einen so unmittelbaren und so einheitlichen Ausdruck des europäischen Geistes wie im altfranzösischen Epos[3]. Den Denkformen des Mittel-

[1] La Littérature latine du Moyen Age Paris 1925.

[2] Lateinische und französische Literatur im Mittelalter. Germanisch-Romanische Monatsschrift, Jahrgang XV, 1927.

[3] Vgl. Friedrich Schürr, Das altfranzösische Epos. München 1926, Kap. III.

alters wohnte der Sinn für Ordnungen, Abstufungen und Abhängigkeiten inne. Ein Sinn, der sich in der römisch-kirchlichen Hierarchie und im germanisch-weltlichen Feudalsystem offenbarte. Es war „ein Gebäude, das sich auf schmaler, engbegrenzter Basis zu schwindelnder Höhe emportürmte." (Voßler). Alle Einrichtungen des sozialen politischen Lebens sind aus demselben Sinne für das Konstruktive und Architektonische hervorgegangen. Auch die Dichtung fügt sich in dieses wohlgeordnete und wohldurchdachte Bauwerk ein. Auch sie ist ein Manifest der großen Geistesströmungen, die man unter dem Namen Gotik zusammenfaßt. Dazu tritt in der Dichtung noch ein anderes Element, das nicht dem germanischen Norden und nicht dem lateinischen Süden entstammt: eine starke unrationalistische, okkulte Strömung, die vom äußersten Westen Frankreichs, von der Bretagne, ihren Ausgang nahm. Neben das Vasallenepos und den antiken Roman tritt der Legendenkreis von König Artus Tafelrunde mit der ersten und tiefsten Liebeslegende, der Sage von Tristan und Isolde.

Diese keltisch-französischen Legendenfiguren haben in Frankreich nur verhältnismäßig wenig Spuren hinterlassen[1]. Sie sind ein Beispiel dafür, wie ein Stoff durch sein Entstehungsland hindurchwandern und erst an anderer Stelle seine eigentliche Entwicklung erleben kann. Ganz im Gegensatz dazu steht die provenzalische Minnelyrik, die von ihrem Geburtslande aus sich gleichmäßig über Frankreich und Europa verbreitete und überall deutliche Spuren hinterließ.

Wir dürfen also, um das Gesagte noch einmal kurz zusammenzufassen, die französische Dichtung des Mittelalters als die erste große Synthese des europäischen Geistes bezeichnen. Denn in ihr wurden alle wesentlichen europäischen Elemente: antike, christliche, germanische und keltische zu einer Einheit verschmolzen.

Es war lange Zeit eine stehende Formel, daß im Zeitalter der Renaissance Frankreich die Vorherrschaft im Geistesleben Europas an Italien abgetreten habe. J. Burckhardt hat indessen nachgewiesen, daß die Renaissance in Italien „eine rein nationale Angelegenheit war." Die Gelehrten und Dichter, Petrarca vor allem, fühlten sich in erster Linie als italienische Patrioten. Aber es war ein rückschauender Patriotismus. Sie träumten sich aus der politischen Zerrissenheit der Gegenwart zurück in die römische Größe, in die Einheit des imperium romanum[2].

Anders in Frankreich. Dort ist die Renaissance nicht im eigentlichen Sinne die „Wiedergeburt" antiken Geistesgutes, die Wiederbelebung von Kräften, die jahrhundertelang schlummerten, sondern die gegenwartsfreudige Fortsetzung einer nie unterbrochenen Tra-

[1] Vgl. Paul Cohen-Portheim, Der Geist Frankreichs und Europa. Potsdam 1926. Kap. III.

[2] Vgl. hierzu und zum folgenden V. Klemperer, Gang und Wesen der franz. Literatur in „Romanische Sonderart". München 1926. S. 5f.

dition. Französische Sprache und französische Kultur bereichern sich unmittelbar aus den Schätzen des italienischen Geisteslebens. Und alle diese vom neuen Geiste getragenen Kräfte werden einem Ziele zugeführt: dem Staatsgedanken. Die Reformation brachte auch in Frankreich schwere Kämpfe, aber sie führten nicht zu dauernder politischer Zerrissenheit wie in Deutschland. Protestantismus und Katholizismus sind nicht kirchliche, sondern politische Faktoren. Und der letztere muß die Oberhand behalten, weil das französische Wesen keinen Staat im Staate duldet. Unter Heinrich IV. siegte der bon sens der Rasse — er selbst trat zum Katholizismus über — und das Edikt von Nantes sicherte den Protestanten Gleichberechtigung und Glaubensfreiheit. So ist das Renaissance-Zeitalter für Frankreich eine Zeit der Konsolidierung und des inneren Aufbaues. Aus den Erschütterungen der Religionskriege steigt das zentralisierte Königtum zu seiner eigentlichen Machthöhe empor.

Auf diesem Boden erwuchs eine Dichtung, die nicht mehr europäisch, sondern französisch war. Du Bellays „Défense et illustration de la langue française" war das Manifest der neuen Schule. Die Sprache des Südens, die langue d'oc, verschwindet, das Lateinische wird ausschließlich Kirchensprache. Mit der nationalen Begrenzung der Sprache wird auch der Literatur innerhalb des Staates ein bestimmtes Ziel gegeben. Sie entfaltet ihre Kräfte nicht mehr nach außen, sondern nach innen. Aus dem Erbe der Antike wird die Form geschaffen, die für die folgenden Jahrhunderte der französischen Dichtung zugrunde liegt. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird, fußend auf der Philosophie Descartes die Vernunft zum Ausgangspunkt und Endziel jeder literarischen Betätigung. Die Vernunft im Makrokosmos des Staates und im Mikrokosmos des Menschen ist das Ideal, welches die Dichtung verherrlicht.

In dieser engen nationalen Begrenzung, in dem hermetischen Abschluß gegen das Fremde wächst die französische Literatur in ihrer Einheit und Einseitigkeit zu einem gewaltigen Machtfaktor heran. Für die französische Mentalität ist das 17. Jahrhundert das klassische, weil die Literatur eine Vollendung erreicht, eine Höhe erklommen hatte, über die hinaus es keine Fortentwicklung mehr gab. Die klassische Literatur wird die Lehrmeisterin Europas, wird zum Gradmesser jeglicher literarischen Produktion. Aber die französische Klassik war nicht dem Boden des Volkes entsprossen. Sie war das Produkt einer exklusiven Gesellschaftsschicht. Und so vermochte sie auch nur in einem ihr adaequaten Milieu Boden zu fassen. Die große Welt Europas wurde französisch und blieb es bis tief ins 19. Jahrhundert, aber Gelehrtenwelt, Bürgertum und Volk wurden davon wenig berührt[1]. Aus diesen Kreisen ging dann auch die Bewegung hervor, welche das Staatsideal des Absolutismus und damit den

[1] Vgl. Cohen-Portheim, a. a. O. Seite 38.

Klassizismus zum Wanken brachte. Politische Ereignisse von weittragender Bedeutung, wie die Aufhebung des Edikts von Nantes brachten die französische Geistigkeit in Berührung mit der englischen Aufklärungsphilosophie, die im wesentlichen eben jenen Kreisen des Bürgertums entstammte. Dazu traten die Enttäuschungen, welche die Monarchie selbst durch Mißwirtschaft und unglückliche Kriege erregte. Beide Faktoren, der Einstrom englischer Ideen und die politischen Mißerfolge, führten dazu, daß im Verlauf des 18. Jahrhunderts das Königsideal durch das republikanische ersetzt wurde.

Die Literatur erhält unter diesem Wandel der Meinungen ein ganz eigentümliches Gepräge. Im Formalen ist sie noch vollständig im 17. Jahrhundert verankert. Die Regeln des Klassizismus haben — insbesondere im Drama — nichts von ihrer despotischen Geltungskraft eingebüßt. Und auch das Descartes'sche Vernunftideal (Boileaus Aimez la raison) herrscht unumschränkt. Aber der Begriff der Vernunft hat sich geändert: er ist im Politischen nicht mehr an die Person des Monarchen, im Ästhetischen nicht mehr an die Antike geknüpft. Es herrscht die Vernunft an sich. Sie hat die ausländischen Einflüsse, insbesondere den englischen in sich aufgenommen und französisch umgebildet, aber ihre Zielrichtung ist nicht mehr eine begrenzt nationale, sondern eine weltbürgerliche. Wie in einem Brennspiegel sind in dem französischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts — ich erinnere nur an Voltaire — sämtliche Geistesäußerungen der zivilisierten Welt aufgefangen und auf einen Zentralpunkt hin projiziert, auf die Raison, die als beherrschende Einheit über dem französischen Geistesleben thront. Es ist ein machtvoller Glaube an die Göttlichkeit der Vernunft, der sich gleichermaßen in den französischen Aufklärern wie in den Männern der Revolution offenbart, ein Dogmatismus, der ebenso stark war wie der religiöse im Zeitalter der Reformation.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war Paris das alleinige Zentrum des europäischen Geisteslebens. Ein gewaltiges Streben nach Allseitigkeit hatte die Geister ergriffen, — man denke an Diderot — und seinen sichtbaren Ausdruck fand dieses Streben in dem großen Werke der Enzyklopädie.

Während bei den Literaturepochen der Renaissance und der Klassik, die mehr rein französische Angelegenheiten waren, eine historisch-chronologische oder eine ästhetisch-psychologische Betrachtungsweise ausreicht, ist der Geist des 18. Jahrhunderts ohne vergleichende Literaturbetrachtung schlechterdings nicht zu erfassen. Daher hat diese ihr Tätigkeitsfeld auch mit Vorliebe auf diesen Abschnitt erstreckt. (Villemain, Hettner).

Im letzten Jahre des 18. Jahrhunderts schrieb Mme de Staël in ihrem Buche „De la littérature" ungefähr folgendermaßen: „Es gibt zwei vollständig verschiedene Literaturgattungen, eine die vom Süden

und eine die vom Norden kommt. Die erstere umfaßt die romanischen Literaturen unter der Führung Frankreichs, die letztere die germanischen Literaturen unter der Führung Englands.“ — Der Zeitpunkt, zu welchem Mme de Staël dies schrieb, war insofern bedeutsam, als gerade damals die beiden Literaturströme, der nördlich-germanische und der südlich-lateinische sich nicht zu einer einigenden Synthese — wie im Mittelalter — gefunden hatten, sondern in gewaltigem Ringen um die Vorherrschaft im europäischen Geistesleben kämpften. Wieder war Frankreich der Schauplatz dieses Kampfes. In einem einzelnen hatte sich diese europäische Zweiheit verkörpert, in einem Schweizer, einem Protestanten, in J. J. Rousseau. Rousseaus Werk wurzelt ebenso tief im germanischen wie im romanischen Geistesleben. Er selbst hat — wohl nicht mit Unrecht — jede Abhängigkeit von einer bestimmten Kultur für seine Person abgelehnt[1]. Er hat sich als Weltbürger gefühlt, dessen Beziehungen zu jedem einzelnen Staatswesen gleich stark — oder gleich schwach waren. Rousseau gilt als Apostel der revolutionären Neuerungen, als Vorläufer der Konstitution. Zweifellos ist er in politischer Hinsicht ein Neuerer, seine staatlichen Ideale sind tief in der Philosophie und Staatslehre des protestantischen Englands verankert. Aber er ist gleichzeitig ein abstrakter Raisonneur wie ein Klassiker, er verehrt die Antike und sieht das Ideal der menschlichen Gemeinschaft in kleinen Staatswesen nach dem Muster der Antike. Seine Moralbegriffe sind durchaus konservativ-klassisch, sein Glauben an die Menschheit ist nicht mystisch, sondern vernunftgeboren. Sein Individualismus ist nordisch-romantisch, aber nicht formlos und entgrenzt, sondern bestimmt durch die Idee der Gemeinschaft. Seine Befreiung des Gefühles ist nicht gleichzusetzen mit Formlosigkeit, sondern das befreite Gefühl tritt in den Dienst der Allgemeinheit. Man ist gewohnt Rousseau als den Vorläufer der französischen Romantik anzusehen. Er ist es aber, wenn man von Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand absieht, nur in mittelbarer Weise gewesen. Sein Einfluß erstreckt sich zunächst auf die außerfranzösische Literatur, auf das englische und französische Schrifttum — eben durch den Emigranten Chateaubriand — und gelangt auf diesem Umwege wieder nach Frankreich zurück, von Deutschland über den Sturm und Drang, von England über die Romantik (Byron).

Auch für das Zeitalter der eigentlichen Romantik, das wir in Frankreich ziemlich weit fassen müssen — etwa vom Erscheinen der Nouvelle Héloise bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts — möchte ich die Anwendung der vergleichenden Literaturbetrachtung als eine unumgängliche Forderung bezeichnen. Nur mit ihrer Hilfe werden wir aus den Sonderheiten der einzelnen Länder das Gesicht der europäischen Romantik erkennen können.

[1] Vgl. J. Texte, Jean-Jeacques Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme littéraire. Paris 1895. II. Kap. I.

Mit Hilfe der vergleichenden Literaturbetrachtung wird es gelingen festzustellen, daß etwas im Wesen der Romantik dem französischen Wesen widersprechen muß. Dieses Etwas ist die Entgrenzung. Keines der übrigen Kennzeichen der Romantik: Subjektivismus, Macht des Gefühls, religiöser Aufschwung, Exotismus usw. fehlt der französischen Romantik. Aber die Entgrenzung des Ichs ist ihr fremd[1]. Der Drang zur Ordnung, zum Staatlichen ist stärker in der französischen Psyche verankert, als das Hinausstreben über die Grenzen des Ichs. Der Corneillesche Mensch mit dem Descartesschen Vernunftideal steckt dem Franzosen zu tief im Blute, als daß er ihn plötzlich durch den romantischen, d. h. formlos-entgrenzten Menschen ersetzen könnte. Man wird vielleicht einwenden, daß gerade die französischen Romantiker die stärksten Feinde des Klassizismus waren. Aber was die französische Romantik bekämpfte, was Victor Hugo 1830 in seiner Cromwell-Vorrede in unerhört kühner Weise aus den Angeln hob, war lediglich der Zwang einer despotischen 200 Jahre alten Form. Jedoch die Dramen Victor Hugos sind in ihrem straffen Aufbau, in ihren effektvollen Antithesen den Dramen Corneilles im Geiste viel näherstehend als den gleichzeitigen englischen und deutschen Romantikerdramen. Die so überaus enge Ideenverbindung von klassischer Kunst und Staatsgedanken, welche das 17. Jahrhundert begründet hatte, ist in Wirklichkeit nie ganz gelöst worden, auch durch die Romantik nicht. Die Form hat sich geändert, der gedankliche Inhalt bleibt.

Einen überaus wichtigen Vermittler fremden Bildungsstoffes bildet — wie allenthalben — so auch in Frankreich die Presse, insbesondere die Zeitschriften. Wir haben bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich eine Reihe von Zeitschriften, die es sich zur Aufgabe gestellt hatten, ausländische Literaturwerke ihren Lesern zu übermitteln. Ich möchte da das Journal des Etrangers erwähnen, das von 1754 an fast 20 Jahre bestand und vorwiegend Übersetzungen deutscher Dichtungen brachte. Eine ausgesprochen weltbürgerliche Tendenz lag dem Journal nicht zugrunde. Dagegen hatte die von den Romantikern gegründete Zeitschrift „Le Globe" sich ein Ziel gewählt, das man mit „Kulturberichterstattung" bezeichnen könnte. Sie versuchte nämlich die neuesten Erscheinungen der europäischen Literatur unter gewissen Gesichtspunkten anzuordnen und zu betrachten, die nicht rein literarischer Art waren, sondern darauf hinzielten, das geistige Leben Europas in seiner Gesamtheit zu erfassen. Goethe war ein eifriger Leser des Globe, da die darin ausgedrückten Tendenzen sich mit seinen Ansichten von dem Wesen der Weltliteratur deckten.

[1] Klemperer glaubt aus diesem Grunde die französische Romantik überhaupt als „contradictio in adjecto" ablehnen zu müssen. (Siehe a. a. O. S. 17 und „Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart". Leipzig 1925, Kap. IV).

Die Grundlage aller dieser auf die Erfassung des europäischen Geisteslebens gerichteten Tendenzen blieb aber stets das, was E. R. Curtius das französische Kulturbewußtsein genannt hat[1]. Das heißt das Bewußtsein, durch die Aufnahme und Verarbeitung fremden Kulturgutes die eigene Geistigkeit zu bereichern und damit zur Führung im europäischen Kulturleben geeigneter zu machen. Diese Tendenz läßt sich schon bei Frau von Staël nachweisen, wenn ihre Werke auch nichts anderes sind als impressionistische Reiseberichte auf intellektueller Basis.

Als wissenschaftliche Vermittler ausländischem Geistesgutes sind H. Taine und E. Renan anzusprechen. Sie verkörpern für Frankreich zum ersten Male das, was man „geisteswissenschaftliche Weltanschauung nennt, d. h. die Gewinnung neuer Kulturwerte aus geschichtlichem Denken und Forschen[2]." Wir haben bei Taine und Renan jenen Dualismus von Historiker und Dichter, wie er erstmalig bei Michelet zu beobachten war. Als Geschichtsforscher sind Taine und Renan an die Wesensart englischer, französischer und italienischer Kultur herangetreten. Aber der Gegenstand errang in so ausgesprochener Weise Gewalt über ihre persönliche Lebensauffassung, daß man ihre Werke zur Literatur im weitesten Sinne zählen muß. Auf diese Weise wurde das Wissen von fremden Kulturen ein dauerndes Besitztum des französischen Volkes. Selbst für einen extremen Nationalisten in der Art von Maurice Barrès sind durch Taine und Renan Sheakespeare und Goethe geistiges Eigentum geworden.

Unendlich mannigfaltig sind in der neuesten französischen Literatur die Ansätze des französischen Geistes, sich europäisches Kulturgut einzuverleiben, die Zuströme deutscher, englischer, russischer Literatur in sich aufzunehmen. Und ebenso zahlreich sind die Versuche, der französischen Nationalisten, jede von außen kommende Befruchtung als eine Verfälschung des französischen Geistes zu brandmarken. Es ist der alte Kampf zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus, zwischen Klassik und Romantik, der in dem Augenblick begonnen hatte, da das festgefügte Gebäude der französischen Monarchie und der klassischen Dichtung seine Tore dem europäischen Geiste geöffnet hatte. Ein Kampf, der sich bis in die heutige Gegenwart fortsetzt.

In diesem Zusammenhang möchte ich nur noch auf eine Bewegung im französischen Geistesleben der Gegenwart hinweisen, die für die vergleichende Literaturbetrachtung besonders wichtig ist: den Symbolismus. Symbolismus ist ein Name, der eigentlich ein Notbehelf ist, wie die Namen aller französischer Literaturerscheinungen im 19. Jahrhundert eigentlich nur Schlagworte sind. Denn sie lassen sich sämtlich unter die Begriffe Nationalismus und Kosmopolitismus, resp. Romantik und Klassik unterordnen. Der Symbolismus bedeutet für die

[1] Französischer Geist im Neuen Europa. Berlin-Leipzig 1925, Kap. V.
[2] E. R. Curtius a. a. O. Seite 293.

französische Gegenwart das, was der bretonische Sagenkreis für die Dichtung des Mittelalters bedeutete: die Berührung mit der Mystik. Aber es ist eine Mystik ganz verschiedener Art. Sie weiß, wie es R. Curtius sehr treffend gekennzeichnet hat[1], „nichts von Kirche und Gott, sie weiß nur vom Geheimnis der Seele und von der Feierlichkeit des Lebens." Sie ist romantisch-deutschen Ursprungs, diese Mystik, und wurde vornehmlich durch die Novalis-Studie Maeterlincks dem französischen Geistesleben vermittelt. Aber noch aus einer andern Quelle strömen dem Symbolismus Anregungen zu: aus der russischen Literatur. In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wandte sich die französische Dichterjugend in bewußter Gegensätzlichkeit zu dem Despotismus der Form dem Studium des Primitiven zu und entdeckte dabei die Seele des russischen Bauern. Für den jungen Romain Rolland war die Bekanntschaft mit Tolstoi von weittragender Bedeutung. Ich möchte auch auf das 1923 erschienene Dostojewski-Buch von A. Gide hinweisen, der in dem Werk des großen Russen, wie er einmal selbst geäußert hat[2], die Liquidation des lateinischen Einflusses in Frankreich erblickt.

Werfen wir vom Standpunkt der vergleichenden Literaturbetrachtung aus einen kurzen Rückblick auf die großen Epochen der französischen Literatur, so läßt sich zunächst einmal im Vergleich mit anderen Literaturen eine ausgeprägte Kontinuität feststellen. Wir haben nirgends Cäsuren, d. h. Zeitabschnitte, in welchen die literarische Produktion des Landes durch irgendwelche äußere Ereignisse plötzlich unterbrochen wird wie in Deutschland und England im 17. Jahrhundert, und neuer Anreize zum Wiedererwachen bedarf. Der Grund dafür ist vor allem in der engen Verknüpfung der französischen Literatur mit dem Staatsgedanken zu suchen. Die Literatur ist gleichsam eine Lebensnotwendigkeit des Volkes. Aus der engen Verbindung der Literatur mit Staat und Volk erklärt sich ihre Kraft und ihre Einheitlichkeit. Ihre Kraft, die sie befähigte im Mittelalter, im 17. und 18. Jahrhundert die europäische Geistigkeit schlechthin darzustellen. Ihre Einheitlichkeit, die sie instandsetzte, fremde Einflüsse überraschend schnell in sich aufzunehmen und der eigenen Wesensart anzupassen.

Die letzte Behauptung bedarf aber doch einer gewissen Einschränkung. Wir haben bereits bei der Romantik gesehen, daß sie gleichsam als Ferment wirkt, das die Geister in Wallung bringt und noch heute in Wallung erhält. Eine Geistesströmung von Kraft und Originalität wird sich eben nie vollständig dem nationalen Element unterordnen können; sie bleibt stets übernational, denn sie ist ein Teil des Weltgeistes. Und ebenso verhält es sich mit der schöpferischen Kraft des Genies. Auch diese ist ursprünglich nicht national gebunden,

[1] a. a. O. Seite 295.
[2] E. R. Curtius a. a. O. Seite 303.

sondern entstammt einem übernationalen Reiche. Erst wenn das Genie seine Bindung mit der Idee vollzogen hat, kann sich in seiner Schöpfung nationale Wesensart bekunden.

Ich möchte schließen mit einem Wort, das Novalis gesprochen hat und das E.R. Curtius[1] in seinem Buche „Französischer Geist im neuen Europa" zitiert: „Germanität ist so wenig wie Romanität, Gräzität oder Britannität auf einen besonderen Staat eingeschränkt; es sind allgemeine Menschencharaktere, die nur hie und da vorzüglich allgemein geworden sind."

20.
West-Östliche Literaturbrücken.

Von Professor Dr. **Waldemar Oehlke, Berlin.**

Es ist unmöglich, zwischen Morgen- und Abendland eine scharfe Grenze zu ziehen. Schon bei der Reise fällt die Relativität dieses Begriffs auf. Wer vom Westen kommt, empfindet den Orient bereits auf der Balkan-Halbinsel, etwa in Rumänien, und wer vom Osten kommt, sieht sich eben dort schon in den Okzident versetzt. Auch die Geographie versagt, denn zum nahen Orient steuert Afrika mit Ägypten und Abessynien ebenso bei wie Asien mit Syrien und der Türkei. Unzerreißbar ist für beide Erdteile ja von vornherein das Band der arabischen Sprache: Beduinen lassen sich nicht einschachteln.

Diese Unbestimmtheit findet ihren Ausdruck in der Literatur. Spricht man politisch von Pan-Asien, so meint man damit nur, daß die Völker Asiens das Recht haben wie jedes andere Volk, allein sich selbst zu gehören. Das ist ein Protest gegen Europas Oberherrlichkeit, besonders gegen das britische Imperium. Daß der pan-asiatische Begriff im übrigen weder der Rasse noch der Sprache und Kultur nach eine Einheit darstellen kann, versteht sich von selbst. Nachbarschaft auf einem Kontinent schafft gewiß überall Verständnisbrücken leichter und schneller als über Ozeane hinweg; auf so ungeheuren Räumen aber wie den asiatischen, wo die Literatur dem Kamel der Wüste zur Beförderung anvertraut werden mußte, ist auch der Begriff der „Nachbarschaft" sehr relativ. War eine chinesische Schrift wirklich bei dem Volk der Perser oder Türken angelangt, dann war sie bei gegebenen politischen und Handelsbeziehungen auch schon in Europa und Afrika, sei es über Bagdad und Byzanz oder über Alexandrien. Nicht als Einheit wirkte das Morgenland literarisch auf den Westen, sondern durch seine Teile. Es gab also eine Weltliteratur als Ganzes früher als eine einheitlich bestimmte Literatur des Orients. Daß die europäische Literatur im Gegensatz zur asiatischen der einen arischen Wurzel

[1] a. a. O. Seite 298.

entsprossen ist, wird ja durch die Verschiedenartigkeit der orientalischen Literaturen nicht in Frage gestellt.

Die führende Stellung der großen Völker des Orients innerhalb des literarischen Ganzen ist bekannt. Die chinesische, japanische, indische, persische, mesopotamische, arabische, hebräische und alt-ägyptische Literatur haben sich, jede in ihrer Eigenart, durch eigene Kraft in der Weltliteratur ihren Platz erobert, haben Einflüsse ausgeübt und Einflüsse empfangen.

Die kleinen, nicht führenden Literaturen aber haben diesen Anschluß an die Weltliteratur als Gedankeneinheit nur erreicht mittels einer der großen Religionen und Literaturen.

Auf diese wenig beachteten Übergänge gilt es den Blick zu richten, will man den Werdegang der Weltliteratur im Orient bis zu Ende verstehen.

Ergab sich keine entscheidende Umgestaltung durch eine große Religion oder Literatur, so blieb die betreffende kleine Literatur in ihren Anfängen stecken, d. h. in primitiven Opfer-, Kriegs- und andern Volksgesängen. Beispiele dafür sind Mongolen, Kalmücken, Malaien, Madagassen, Kurden und Jeziden.

Die Mongolen haben zwar die Einwirkung des Buddhismus, den sie nach Osten wie nach Westen weitertrugen, auf ihre Literatur erfahren. Aber nur das Märchen spiegelt das in größerem Maße wieder, vor allem die Sammlung der „25 Erzählungen des Dämons", eine Rahmengeschichte indischen Stils. Die große Literatur Indiens hat ihre Stoffe auf buddhistischem Wege den Mongolen und ihren nächsten Verwandten, den Kalmücken, zugeführt wie andern Völkern auch. Das ist alles. Die ihnen gemeinsame Gesar-Sage, auch in Tibet verbreitet, deren Held ein Sohn des Gottes Indra ist, erinnert an unsere indogermanische Heldensage. Über Liebeslieder oder Lobgesänge auf große Herrscher wie Dschingiskhan und Timur (14. Jahrhundert) ist diese Literatur nicht hinausgekommen. Dasselbe gilt für die malaische und die ihr verwandte madagassische Volkspoesie, in der neben dem guten Prinzip „Zanchor" auch das böse „Niang" angebetet wird: „Der gütige Gott, der braucht kein Gebet, aber zu Niang müssen wir beten" (übersetzt von Wolff).

Die beiden Prinzipien leiten zu Persien zurück. Bei den Kurden und den ihnen verwandten Jeziden heißt der böse Geist Melek-Tauß. Er steht aber hier unter dem guten Prinzip. Seine Stellung entspricht also mehr der des christlichen Beelzebubs (Teufels, Satans, Mephistopheles). Kommen bei diesen Völkern mithin wegweisende Einflüsse anderer Literaturen überhaupt in Frage, so sind sie eher indogermanischen Ursprungs. Auch Buddha war ja ein Arier. Von einer Umgestaltung der Literatur durch eine große Religion kann in den genannten Fällen noch weniger die Rede sein. Darum sind die erwähnten Völker dem großen Zuge der Weltliteratur fern geblieben.

Anders steht es bei denjenigen Orientalen, die sich auf dem weiten und unbestimmten Grenzgebiet zwischen Ost und West einer der siegreichen Religionen angeschlossen und auf dieser Grundlage ein neues Schrifttum entfaltet haben. Sie haben ihre Poesie wenn auch spät zu einer gewissen Blüte gebracht, ohne ihre orientalische Eigenart dabei aufzugeben. Infolgedessen haben sie größere weltliterarische Bedeutung erlangt. Hierher gehören zunächst die syrische, armenische, koptische und äthiopische Literatur.

In heidnischer Zeit hat die syrische Literatur es nicht wie die altarabische vermocht, auf eine höhere Stufe zu kommen und sich so auch weltliterarisch durchzusetzen, denn die Ahiqar-Sage mit den Motiven des undankbaren Neffen und des im Rätselraten erfahrenen Ministers stammt wohl aus Mesopotamien, ist in ganz Vorderasien verbreitet und findet sich sogar in der Aesop-Biographie des Planudes, gehört also nicht Syrien allein an. Das Christentum ist als asiatische Religion, die sich den ganzen Westen eroberte, an sich schon die größte west-östliche Literaturbrücke gewesen. Mehr als eine ist aber noch von ihm in der Folge geschaffen worden. In Syrien war das Christentum im ersten Jahrtausend von Edessa aus weit verbreitet, und seine Anfänge erhielten durch Tatians berühmte Evangelien-Harmonie in syrischer Sprache schon im 2. Jahrh. n. Chr. literarischen Glanz. Im 4. Jahrh. folgten die christlichen Klassiker Syriens, Afrahat, Ephraem, und Cyrillonas. Blieb die literarische Tätigkeit der syrischen Schriftsteller auch im wesentlichen auf die Bearbeitung der biblischen Stoffe beschränkt, so genügt doch schon Tatian als Beispiel für ihre weltliterarische Bedeutung, denn sein Werk ins Lateinische, dann um 830 aus dem Lateinischen von Mönchen des Klosters Fulda ins Hochdeutsche übertragen, wurde in der lateinischen Fassung zugleich die Vorlage für das altsächsische Heliand-Epos, das im 9. Jahrh. auf Veranlassung Ludwigs des Frommen entstand. Auch die syrische Kirchensprache selbst drang nach Westen wie nach Osten vor. Zahlreiche Syrer wanderten besonders nach Südfrankreich aus. So erklärt sich der vorhin erwähnte Einfluß auf die altlateinischen Bibelübersetzungen. Wohin das Christentum östlich kam, folgten ihm syrische Texte, zunächst nach Mesopotamien und Persien, und die Nestorianer trugen sie sogar nach Turkistan, Indien und China. Im syrischen Schrifttum besitzen wir also eine nicht unbedeutende west-östliche Literaturbrücke.

Noch weniger Denkmäler aus heidnischer Zeit sind in der armenischen Literatur erhalten: ein paar Bruchstücke götter- und heldengeschichtlicher Dichtung z. B. die Geburt Wahagns, des armenischen Herkules, aus der Flamme bei der Entstehung der Welt. Auch hier schuf das Christentum, das in syrischer Sprache eindrang, entscheidende Wandlung. Es verhalf den Armeniern im 5. Jahrh. zu ungeahnter Blüte. Auf die bloße Übersetzertätigkeit der Begründer

folgte das freiere historische Schaffen des Moses von Chorene, das philosophische seines Vetters David und das künstlerische des Elisäus. Im 12. Jahrh. erlebte die armenische Literatur durch Nerses, der artistisch mit Reim und Rythmus spielte, eine Nachblüte. Dieses ganze Schrifttum gewann eine über Armenien hinausreichende weltliterarische Bedeutung infolge der ungewöhnlich wechselvollen politischen Geschichte des Landes. Ringsum von Feinden umgeben, wurden die Armenier bald nach Westen, bald nach Osten gedrängt. Für ihre Literatur war es gleichgültig, ob sie dabei die Besiegten oder, wie in Kilikien, die Sieger waren. Armenische Gemeinden entstanden in Konstantinopel und Venedig, später auch in Triest und Wien, während auf der anderen Seite sich nach Persien ein weiterer Zugang erschloß, der literarisch auch nach der Einnahme von Tiflis durch die Perser im Jahre 1795 offen blieb. Rechnet man die Verbindung Armeniens mit Georgien und Rußland hinzu, so darf man auch in diesem Falle von einer west-östlichen Literaturbrücke sprechen.

Die beiden bedeutendsten west-östlichen Brückenpfeiler der Weltliteratur waren, schon ihrer Lage nach, Byzanz und Alexandrien, beide vom griechischen Geist befruchtet.

Für die afrikanische Seite brachte der Einzug Alexanders des Großen in Ägypten im Jahre 332 v. Chr. den entscheidenden Umschwung. Mit der ganzen übrigen Kultur stellte sich auch die Literatur um. Dem alt-ägyptischen Geistesleben trat zunächst unter heidnisch-griechischem und dann christlichem Einfluß ein neu-ägyptischer gegenüber. Eine große Literatur und eine große Religion haben hier also nacheinander an einer neuen west-östlichen Literaturbrücke gearbeitet.

Um das Jahr 200 gingen die ersten Ägypter zum Christentum über, das sich ihnen auf hellenistischen Wegen darbot. Die christlichen Ägypter hießen trotzdem nach der arabischen Bezeichnung Kopten (= Ägypter), ein Zeichen dafür, daß dieser Teil des Orients nicht etwa im Europäertum aufging, wenngleich die koptische Literatur in griechischen Lettern, die man durch altägyptische Laute ergänzte, geschrieben wurde und ihre ersten Erzeugnisse Übersetzungen aus dem Griechischen waren. Zu den in Ägypten wohnenden Griechen aber standen die Kopten in scharfem Gegensatz. Ihr literarisches Leben kristallisierte sich in Klöstern wie bei den alten Deutschen, und das „Weiße Kloster" am Wüstenrande nördlich der Thebaïs wurde von Schenute im 5. Jahrh. zu ähnlicher Bedeutung erhoben wie etwa später St. Gallen in der Schweiz. Das Mönchstum blieb dabei durchaus national-ägyptisch. Nach der persischen (619) und noch mehr nach der arabischen (641) Eroberung wurde die koptische Klosterliteratur weltlicher. Da entstand ein Alexanderroman (vgl. O. von Lemm, „Der Alexanderroman bei den Kopten", Petersburg 1903) und ein Kambysesroman d. h. sowohl ein Europäer wie ein Asiate trat als Held in den Mittelpunkt epischer Behandlung. Die

Sprache jedoch ist die biblische nach Ausdruck und Bildern. Neben dem Alten Testament — bei dem Kambysesroman besonders dem Propheten Jeremias — wurden die griechischen Geschichtsschreiber Herodot und Xenophon ausgeschöpft: neben asiatischen also griechische Quellen. Der „Physiologus" (d. h. „Naturkundige"), jene große Sammlung von Tiersagen, die aus dem asiatischen Orient stammt und in lateinischer Fassung auch schon früh nach Deutschland kam, hat sich in koptischer Sprache ebenfalls vorgefunden, umgedeutet auf Gegenstände und Themen der christlichen Religion. Noch bevor also die Kopten sprachlich und literarisch im siegreichen Arabertum aufgingen, war ihre Literatur eine west-östliche Brücke innerhalb der Weltliteratur geworden.

Bei den Abessiniern kann man von einer vorchristlichen Literatur überhaupt nicht reden; ihre christliche, die im 5. Jahrh. begann, wird äthiopisch genannt. Aus Ägypten wurde das Klosterwesen mit seiner literarischen Bildung nach Abessinien übertragen. Im 13. Jahrh. wurden unter dem erstarkenden Königtum äthiopische Klöster in Kairo und Jerusalem begründet. Den größten Einfluß übte auf die äthiopische Literatur die arabische aus, demnächst die hebräische, danach erst die griechische, die den „Physiologus" beisteuerte.

Der orientalische Charakter blieb hier doch stärker gewahrt als bei den vorhin genannten Völkern. Bezeichnend dafür ist die biographische Bevorzugung einheimischer Heiliger, besonders des Abessiniers Lalibala. Doch nahm Abessinien auch Stoffe an, die im Orient und Okzident verbreitet waren. Sarsa Dengel übersetzte im 16. Jahrh. den Roman „Barlaam und Josaphat", den drei Jahrhunderte früher Rudolf von Ems mittelhochdeutsch bearbeitet hatte. Ein äthiopischer Alexanderroman folgte. Vom Westen wurden Teile des römischen Rechts übernommen. Portugiesische Jesuiten brachten ins Land das römische Christentum, zu dem 1626 der König übertrat. In der Geschichtsliteratur behaupteten sich jedoch die uralten Sagen vom König Salomo und der Königin von Saba (als abessinischer Königin), obwohl sie vielleicht nur der Bibel entnommen waren. Die salomonische Dynastie wird im „Kebra Nagart" aus dem 13. Jahrh. über Sem bis auf Adam zurückverfolgt mit dem Schluß, der äthiopische König werde alle andern Könige übertreffen. Eine Ableitung also von der Weltschöpfung an wie in Ostasien, nur christlich, nicht polytheistisch. Gegen das christliche Priestertum erhob sich jedoch auch die literarische Satire, wie Keflas Epigramm im 18. Jahrh. zeigt (bei Littmann, „Geschichte der äthiopischen Literatur", Leipzig 1907, S. 262):

> Daß unser Aug' den schönen Himmel nicht erblicke,
> Das hinderte mit ihrem Flügel eine Mücke.

Hier werden die erhobenen weißen Ärmel der Geistlichen mit Mückenflügeln verglichen. Die Bedeutung des äthiopischen Schrifttums als west-östlicher Brücke innerhalb der Weltliteratur erhellt wie bei der

armenischen aus der geographischen Lage und der politischen Geschichte. Von Arabien aus strömten unablässig Einwanderer ins Land, sowohl über die Sinai-Halbinsel wie über die Straße von Bab el Mandeb. Noch vor Christus kamen dann die Semiten. Die Kämpfe mit den Mohammedanern, die im Südosten ein Emirat mit der Hauptstadt Harar gegründet hatten, brachten weitere Berührung mit Vorderasien. Bezeichnend ist es, daß man im Westen lange Zeit den abessinischen König Eskender (1478—1494) mit dem sagenhaften Priester Johannes identifizierte, in dessen Persönlichkeit die Europa so wohlbekannte Gralssage ausklingt. Das ergab sich aus der Verbindung Abessiniens mit Portugal im Westen, Kleinasien im Osten. Armenier standen in abessinischem Dienst z. B. Mathaeus, der als Gesandter der äthiopischen Königin Helena 1513 nach Portugal ging. 400 Portugiesen unter dem Befehl Christoph da Gamas, eines Sohnes des berühmten Vasco da Gama, befreiten die Abessinier von ihren mohammedanischen Bedrängern. Aus diesem politischen Hin und Her ergaben sich so vielfältige Beziehungen, daß Äthiopien als west-östliche Literaturbrücke nicht übersehen werden darf.

Immer wieder wird man bei west-östlichen Kultur- und Einflußfragen auf die Fernwirkungen des Alexanderzuges hingewiesen. Im ganzen werden seitdem für die Grenzgebiete zwischen Orient und Okzident drei Entwicklungsperioden unterschieden: die hellenistisch-alexandrinische, von der bisher im wesentlichen die Rede war, die byzantinische (500—1300 n. Chr.) und die neugriechische (1300—1900). Die byzantinische Periode bedeutet die Orientalisierung des Christentums, die neugriechische den Rückschlag: die erneute Verwestlichung.

Die byzantinische Literatur baute sich zunächst auf der alexandrinischen auf, entsprechend dem reichen kulturellen und Handelsverkehr zwischen Nildelta und Bosporus. Konstantin berief dann zahlreiche Gelehrte aus Alexandria an seine neue Universität in Byzanz. Obwohl Hauptstadt des weströmischen Reichs seit dem Teilungsjahr 324 n. Chr., bewahrte doch Byzanz seinen nicht-europäischen Charakter, am meisten bekanntlich in der Baukunst, für die Syriens, Kleinasiens, Persiens und Ägyptens Stilarten maßgebend waren. „Was wir die byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient", sagt J. Strzygowski mit Recht („Orient oder Rom", Leipzig 1901). Diese ganze cäsaro-papistische Kultur hat sich dann auf das größte der neueren europäischen Ostreiche übertragen, auf Rußland, nicht etwa nur in religiöser Beziehung durch das griechisch-orthodoxe Bekenntnis des Christentums. Schon aus diesem einen Grunde ist die byzantinische Literatur eine west-östliche Brücke ersten Ranges geworden.

Noch stärker als in den vorhin genannten Literaturen ist in der byzantinischen Östliches mit Westlichem zu einer kaum noch lösbaren

Einheit verschmolzen. Die christliche Hymnendichtung des Romanos im 6. Jahrh. zeigt gleichwohl mehr syrisch-hebräisches Gepräge, sowohl im Stil wie im Stoff, in besonderer Anlehnung an die Psalmen. Das Neue Testament trat vor dem Alten Testament zurück. Die byzantinische Hymnen-Poesie gelangte zu so großer Bedeutung, daß sie z. T. ins Lateinische übersetzt wurde. Andererseits zeigte sich das byzantinische Epigramm gleichmäßig vom griechisch-römischen Westen wie vom alexandrinischen Osten beeinflußt. Seine Hauptvertreter, Agathias, Studites, Geometres und die Nonne Kasia haben sich weltliterarisch durchgesetzt. Das kann man nicht vom Roman sagen, er blieb alexandrinische Dekadenz. Höher erhob sich das geistliche Drama, wenngleich es auf den byzantinischen Rahmen beschränkt war. Eine besondere Gattung aber byzantinischer Literatur hat weltliterarisch Schule gemacht: die Bettelpoesie d. h. die poetischen Klagen bettelnder Vaganten, Höflinge und Schulmeister, zur Blüte gebracht durch Prodromos und Philes. Es ist ja diese Menschenklasse, die wir heute noch Byzantiner, es ist ihre Charakterlosigkeit, die wir byzantinisch nennen, besonders wenn der betreffende Staat monarchisch regiert wird. Das ist denn freilich ein Weg gewesen, auf der orientalische Unterwürfigkeit satirisch nach Westen gewandert ist, eine west-östliche Literaturbrücke als Spiegel der Unkultur. Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453 wurde nicht nur die Bahn frei für die Wiederbelebung des klassischen Altertums in Europa, die Renaissance, sondern neben und nach der griechischen Literatur drang nun auch die byzantinische nach Westen vor, zunächst nach Italien, während das türkische Hinterland eine neue Verbindung mit den asiatischen Ländern ermöglichte.

In Byzanz selbst aber vollzog sich immer stärker der literarische Rückschlag, der schon eineinhalb Jahrhunderte vorher begonnen hatte: die neugriechische Einstellung, die vorwiegend europäischem Einfluß folgte, wenngleich sie einzelne Motive und Formen des Orients, unter den Dichtungsarten vor allem die Legende, bewahrte und weiter entwickelte. Natürlich wurde damit weltliterarisch für den Osten und Westen aufs neue eine starke Synthese geschaffen, wie viele fortan gleichartige Züge beweisen, z. B. das Schneewittchenmotiv schon in dem ersten neugriechischen Roman „Kallimachos und Chrysorrhoe". Besonders die mittelalterliche Poesie Frankreichs gewann nun auf die halb orientalische von Byzanz Einfluß. In dem neugriechischen Roman „Belthandros und Chrysantza" erscheinen zusammen das biblische Motiv vom verlorenen Sohn, das orientalische des Zauberschlosses und der Verstellungskunst, das altgriechische von Hero und Leander und das keltisch-romanische von Tristan und Isolde. Größere Belastungen kann man von einer west-östlichen Literaturbrücke nicht verlangen.

In diesem Zusammenhang dürfen die Kreuzzüge nicht vergessen

werden, die dem Orient westliche Stoffe zuführten wie die von der schönen Magelone oder von Flore und Blancheflor. Das alles wurde auch neugriechisch verarbeitet. Umgekehrt trugen die Kreuzfahrer eine Fülle orientalischer Geschichten heim, die auch in die mittelhochdeutsche Literatur z. B. den „Herzog Ernst" Eingang fanden.

Wir brauchten dieser Entwicklung nicht weiter zu folgen, wenn sie sich vom orientalischen Wesen ganz losgelöst hätte und rein europäisch geworden wäre; denn damit hätte sie aufgehört, für das folgende literarische Leben eine west-östliche Brücke zu sein. Das war aber durchaus nicht der Fall. Nach wie vor machten sich die orientalischen Einflüsse geltend, wenn sie dem großen Strom auch nicht mehr eine entscheidende Richtung geben konnten.

Karl Dieterich hat in seiner aufschlußreichen „Geschichte der byzanthinischen und neugriechischen Literatur" (Leipzig 1902, S. 88ff.) einzelne dieser Einflüsse namentlich auf die neugriechische Volkspoesie hervorgehoben. In der Kunstdichtung beschränkt sich das Orientalische auf Technik und Motive. Schon Prodromos und sein Nachahmer Eugenianos beschreiben z. B. in erotischen Romanen die körperliche Schönheit in ihren einzelnen Teilen, wie es so nur der Orient kennt. Hierauf hat auch Krumbacher hingewiesen („Geschichte der byzantinischen Literatur", München 1896). Die Begegnung mit der Geliebten auf dem Gange zum Bade wie bei dem Aladdin-Märchen in „1001 Nacht" findet sich sowohl im Kunstroman wie in Volksliedern der neugriechischen Literatur wieder. Wie im persischen Königsbuch Firdusis wählt das Mädchen den Geliebten durch Zuwerfen eines Apfels. Größer noch ist der Einfluß in stofflicher Hinsicht. Die indische Sage von der guten Florentia, die persische von Guschtasp und Katâyûn und viele andere Märchenzüge haben in den neugriechischen Roman Eingang gefunden. Die indischen Geschichten von „Sindbad" und von „Kalilah und Dimnah", letztere unter dem gräzisierten Titel „Stephanites und Ichnelates", erschienen neugriechisch in Byzanz, und diese Bearbeitungen stehen den Originalen erheblich näher als die westeuropäischen, bilden also einen Übergang von der östlichen zur westlichen Literatur. Die Byzantiner schöpften aus den orientalischen Originalen, während den europäischen Versionen z. B. der Sindbadgeschichte der altfranzösische Roman von den 7 Weisen Roms zugrunde liegt. Neugriechische Zutat ist nur das Christlich-Dogmatische, während im Westen schon das neue Kolorit des Rittertums dem Ganzen einen anderen Charakter gab. Die neugriechische Fassung wanderte dagegen zu den slavischen Balkanvölkern. Selbständig wurde als neugriechisches Gedicht verwertet die indische Parabel im „Barlaam" von dem Manne und dem Einhorn, die Rückert in Deutschland volkstümlich gemacht hat. Aus Ägypten kam auch der „Physiologus" zu den Byzantinern und von da ebenfalls zu den Slaven, während die westlichen Bearbeitungen auf

einer lateinischen Übersetzung der griechischen Vorlage beruhen. Andererseits scheinen neugriechische Erzählungen wie die vom Esel, Wolf und Fuchs aus Tiergeschichten des altdeutschen Reineke Fuchs-Kreises hervorgegangen zu sein. Die neugriechische, ursprünglich wohl indische Geschichte vom armen Leon hat offenbar dieselbe Quelle wie das russische Gedicht vom Kaufmannssohn Iwan und das auch deutsch bearbeitete altfranzösische Epos „Eracles" des Gautier von Arras. Wurde neugriechisch etwas vom Westen übernommen, so wurde sein Schauplatz doch auf orientalischen Boden übertragen z. B. auf kleinasiatischen bzw. ägyptischen die von der fränkischen Literatur beeinflußten Liebesromane „Belthandros" und „Lybistros". Da wird Litauen als ein Teil Armeniens gedacht, und statt einer europäischen Zauberin tritt eine babylonische auf.

Der kriegerische Volksheld Digenis Akritas, der in einem neugriechischen Volks-Epos von 4000 Versen gefeiert wird, Sohn eines Syrers und einer Griechin, ist denn auch dem orientalischen Typus weit ähnlicher als einem Cid oder Roland, und orientalisch lebt er noch heute in Trapezunt, Kappadokien und auf Cypern. Auffallend sind zunächst jedoch in diesem Heldengedicht Parallelen zur mittelhochdeutschen „Gudrun": zwei Hauptteile (Eltern- und Kinderschicksal), Brautraub, Verfolgung, fröhliche Hochzeit usf. Doch bildet den Schluß der fast gleichzeitige Tod des Paares in seinem Prachtschloß am Euphrat. Die Abenteuer des Helden erinnern z. T. ebenfalls an mittelhochdeutsche Epen. Wie Siegfried besiegt Digenis einen Drachen, wie Iwein einen Löwen. Nur in der Liebe nimmt er es nicht so genau. Kriemhilds Traum vom Falken, der eine Taube verfolgt, wird hier von Digenis Oheim geträumt. Wie Siegfried lagert Digenis vor dem Drachenkampf an einer Quelle bei Vogelgesang. Und Digenes hat blondes Haar. Dem stehen orientalische Züge gegenüber, die sich im Westen nicht finden. Wie im indischen „Ramayana" erscheint ein Drache in Gestalt eines schönen Jünglings. Digenis Gattin lebt orientalisch zurückgezogen. Simsons Zerreißen der Fesseln und Zerreißen wilder Tiere in zwei Teile wird im Stil des Alten Testaments nachgebildet.

Der asiatische Digenis-Typus wurde dann das Vorbild für das europäische Achilles- und Alexanderlied, die ebenfalls neugriechische Bearbeiter fanden. Auch die Schicksale der Helden wurden eigentümlich zu einem neuen Ganzen verschmolzen. Nur noch wenige Namen hat die neugriechische „Achilleis" mit der Ilias gemein. Byzantinische Chroniken und altfranzösische Versionen ersetzten den Byzantinern im 14. Jahrhundert den Homer. Das neugriechische Alexanderlied ist nicht wie das westliche aus der lateinischen Bearbeitung des 10. Jahrhunderts geflossen, sondern wie das syrische, armenische, äthiopische und georgische aus der altgriechischen. Diese orientalischen Fassungen wurden durch die Slawen dem weltlichen Europa nun neben den okzidentalischen zugeführt.

Die neugriechische Lyrik erscheint schon früh — mit Ausnahme des primitiven Volkslieds — vom Westen beeinflußt. Auch das mittelhochdeutsche „ih bin dîn, du bist mîn“ mit dem Motiv des verlorenen Schlüssels zum Herzenskästchen, in dem der Geliebte eingeschlossen ist, findet sich dort vor. An persische und andere asiatische Einflüsse erinnert andererseits beispielsweise die Forderung des Mädchens an den ihr allzu klein erscheinenden Liebhaber, ihr 100 Liebesverse herzusagen, die je mit einer Zahl von 1—100 beginnen, und seine tapfere Lösung (übersetzt von Lübke):

Bin ich auch klein von Gestalt, ist doch die Leidenschaft groß.
Siehe die Fichte, wie groß! Sie ermangelt köstlicher Früchte;
Siehe die Ähre, wie klein und wie gesegnet an Korn.

Die arithmetische Akrostichis ist Gemeingut der gesamten Weltliteratur geworden. Treffend bemerkt Dieterich zu der Vermischung östlicher und westlicher Einflüsse an dieser Stelle: okzidentalisch die innere Auffassung, orientalisch die äußere Einfassung! Daß in Byzanz als dem ursprünglichen Schauplatz das Hero und Leandergedicht, altdeutsch als Lied von den zwei Königskindern bekannt, nicht fehlen konnte, versteht sich von selbst (übersetzt von Lübke):

Der Arme, er warf sich von Ufers Höh'
Er sprang in die Fluten nieder,
Zwölf Meilen schwamm er hinein in die See,
Und niemals kehrte er wieder.

Auch das Lämpchen als Orientierungszeichen fehlte in diesem neugriechischen Liede nicht. Solche tragischen Ausgänge wurden ja von der Neigung des Orients zum Pessimismus bevorzugt.

Eine charakteristische Verbindung westlicher Naturbeseelung mit östlicher Sitte, die jede Liebe vor dem Abschluß der Heirat streng geheim zu halten gebietet, zeigen die Verse eines neugriechischen Volksliedes, in dem der Jüngling sein Mädchen fragt, wie ihre Liebe habe bekannt werden können, und folgende Antwort erhält (übersetzt von Lübke):

Der Mond und die Sterne sah'n es,
Und im Osten der helle Schein;
Ein Stern hat's den Wellen verraten,
Der fiel in das Meer hinein.
Von den Wellen hört es das Ruder,
Das plaudert dem Schiffer es aus
Der singt's nun als Morgenständchen
Vor seiner Herzliebsten Haus.

Es hätte keinen Zweck, in diesem Zusammenhange der neugriechischen Literatur bis in die neue und neueste Zeit hinein zu folgen, da die Sprache einem in Europa lebenden Volk angehört, das sich mit anderen europäischen Völkern in der Folge natürlich ganz anders berühren konnte als ein asiatisches oder afrikanisches. Gerade hieraus aber geht mit zwingender Beweiskraft hervor, wie sehr die griechische Sprache und die christliche Lehre zusammen schon das

halbasiatische Reich der Byzantiner befähigten, der Weltliteratur als west-östliche Literaturbrücke zu dienen. Neugriechische Dichter wie Rangabé und Solomo im 19. Jahrhundert sind nur noch als rein europäische Dichter anzusprechen. Solomos Personifikation der Natur im Epigramm hat die west-östliche Brücke längst verlassen (übersetzt von Lübke):

Tiefe Stille! Keine Welle rollt ans öde Ufer her;
In des Festlands Armen schlummernd, traumversunken liegt das Meer.

Das könnte mit solcher Personifikation ebenso ein zeitgenössischer deutscher Dichter gesagt haben; der orientalische Einschlag, der dem neugriechischen Geist mit zur Blüte verhalf, ist verschwunden, wie es Lage und Geschichte des Landes verlangten. Das hebt aber die Bedeutung der einstigen west-östlichen Brücke als solcher nicht im geringsten auf.

Ganz im modernen Fahrwasser segelt die neu-türkische Literatur, die ein Abklatsch der west-europäischen ist wie die alttürkische die Fortsetzung der persischen und z. T. arabischen. Das türkische Volk, das die beiden letzteren Sprachen nicht wie seine Gelehrten beherrschte, war gar nicht imstande, die alt-türkische Literatur zu verstehen. Aber der türkische Sultan war nun einmal der Nachfolger der Kalifen, der Beherrscher aller Gläubigen. Die Geschichten von der schönen Scheherezade und von Harun al Raschid mit seinem Großvezier waren so sein Erbe geworden. Die neutürkische Literatur, im 18. Jahrhundert geführt von Ibrahim Schinásy nährte sich zunächst an Übersetzungen aus dem Französischen, dann aus dem Englischen und Deutschen und ahmte sodann nach. Hier also liegen die Dinge sehr einfach. Eine west-östliche Literaturbrücke ist die Türkei sicherlich gewesen, aber nicht zu gleicher Zeit, sondern nacheinander. Es gibt keine Verschmelzung, keine nennenswerte nationale Verarbeitung. Und da unter solchen Umständen weder der Westen noch der Osten das Bedürfnis haben konnte, aus dieser Quelle zu schöpfen, so hat die Weltliteratur den Türken viel gegeben, aber außer der Allah-Gebetslyrik wenig von ihnen empfangen.

Wie ganz anders die russische Literatur! Auch sie ist erst unter dem Einfluß fremder Völker aufgeblüht, zuerst dem der orientalischen, dann daneben und immer stärker der okzidentalischen. Beide Einwirkungen sind von ihr verarbeitet worden, ohne daß ihr national-russischer Charakter im mindesten darunter gelitten hätte. Rußland ist die weitaus bedeutendste der west-östlichen Literaturbrücken, gerade darum aber nicht mehr bloß Brücke, sondern wie die großen asiatischen Literaturen ein selbständiges und unersetzliches Glied des weltliterarischen Organismus.

Es setzt kein Volk herab, Literaturbrücke gewesen, wohl aber, es geblieben zu sein, denn ohne Nationen keine Welt, ohne Nationalliteraturen keine Weltliteratur!

21.

Die Kürenberg-Literatur und die Anfänge des deutschen Minnesangs.

Von Dr. **Gustav Ehrismann,** emer. ord. Professor der deutschen Philologie an der Universität **Greifswald (Heidelberg).**

1. Allgemeine Literatur über den deutschen Minnesang.

Im vierten Jahrgang (1912) der GRM. S. 369—389 hat Gustav Rosenhagen im Anschluß an Vogts Neubearbeitung von „Des Minnesangs Frühling" 1911 einen allgemeinen Überblick über die wissenschaftlichen Leistungen auf diesem Gebiete gegeben und neuerdings hat Günther Müller in der Vierteljahrsschrift für Literaturwissensch. u. Geistesgesch. 5, 1927, 106—129 die Ergebnisse und Aufgaben der Minnesangsforschung der letzten zehn Jahre auf Grund der entscheidenden Probleme zusammengefaßt, s. auch Vierteljahrsschr. 1,61f. Eine Übersicht über die gesamte Literaturgeschichte des deutschen Minnesangs zugleich mit der Geschichte der Forschung bietet Rosenhagen in Merker-Stammlers Reallexikon der dt. Lit. Gesch. 2, 1927, S. 353—365, und Günther Müller entwickelt die Gesamtgeschichte des deutschen Liedes mit reichen Literaturangaben ebenda 2, 210—225. Die Ansichten über die Entstehung des deutschen Minnesangs bespricht bis 1915 Adele Stoecklin in der Einleitung ihrer Dissertation „Die Schilderung der Natur im dt. Minnesang" usw., Basel 1913; s. auch Hennig Brinkmann, Entstehungsgeschichte des Minnesangs, 1926, 89ff.; Ph. S. Allen, The Origins of German Minnesang, Mod. Philol. 1906, April. Im Anschluß an diese Gesamtentwicklungen der Minnesangsforschung soll hier ein einzelner Ausschnitt aus der Geschichte des deutschen Minnesangs erörtert werden.

2. Literatur über Kürenberg. Theorien über den Ursprung des deutschen Minnesangs.

Die Literatur über Kürenberg ist bis 1901 gesammelt und besprochen von Bühring, Das Kürenberg-Liederbuch nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung, zwei Gymnasialprogramme von Arnstadt 1900 und 1901, und unter anderen Gesichtspunkten bis 1908 von Hans Bretschneider, Die Kürenbergliteratur, Würzburg. Diss. 1908; einen großen Teil der wichtigsten Literatur bringt Vogt in seinen drei Auflagen von Minnesangs Frühling (nach Vogt MF³, 1920, erschien: Singer, Beitr. 44, 1920, 428—431; Vogt, ebenda 45, 459—467; Schröder, ZfdA. 61, 179f.; Brinkmann, Entstehungsgeschichte S. 104—106, 108—117); endlich s. die Lit.-Gesch. von Scherer S. 202ff., R. M. Meyer, 1916, S. 150, Golther², 1922, S. 151—153, Vogt³, 1922, S. 146—149, Schneider, Heldendichtung usw., 1925, S. 387f. u. Anm.

In der „gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit" waren die

Bedingungen gegeben, daß Ritter Liebeslieder dichteten; in dem allgemeinen geistigen Aufschwung, den das Rittertum um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich erlebte im Zusammenhang mit dem neuen Geiste der Scholastik und der Kreuzzüge, welcher Bildungsprozeß sich von da auf die Feudalgesellschaft der anderen abendländischen Nationen ausbreitete. Der Minnesang ist eine aus den Ideen der Zeit geborene Kulturerscheinung, eine eigene Form des ritterlich-ständischen Lebensgefühls. Woher aber entnahm das deutsche Rittertum den Inhalt dieser seiner neuen Kunstschöpfung? Man hat früher angenommen (Lit. darüber s. Kögel, Lit.-Gesch. 1, 1894, 59—64; 2, 136ff.), daß diese älteste, österreichische Liebeslyrik aus dem Volkstum hervorgegangen sei, aus einem bodenständigen Volksliebeslied. Scherer, Anz. 1, 1876, 202 und QF. 12, 1875, 72, zweifelte, ob das Volkslied durchaus Vorbild für die Adelspoesie gewesen sei und vermutete schon erste Spuren einer konventionelleren Form des Minnesangs in dem Mitspielen des „Merkers" (Bretschneider 66). Wilmanns, Leben Walthers[1], 1882, S. 17ff., ed. Michels 1916, S. 50ff., vgl. auch Anz. 7, 1881, 258ff., bestritt überhaupt, daß es eine solche frühe Liebeslyrik als Ausdruck persönlicher Empfindung gegeben habe und deutete fremden, romanischen Einfluß für den Ursprung der Kürenbergliedchen an; er milderte aber später seine schroffe Ablehnung und gab Anschluß an ältere deutsche Liebeslieder zu, Leben Walthers ed. Michels 55 u. Anm. 408 (s. auch 407). Ältere, volksmäßige Liebeslyrik als Grundlage des deutschen Minnesangs suchen nachzuweisen Burdach, Reinmar d. Alte und Walther v. d. Vogelweide, 1880, S. 128, ZfdA. 27, 1883, S. 343—367, Über den Ursprung d. malterl. Minnesangs, S.-B. d. Preuß. Akad. 1918, S. 996 bis 1000, 1010f. und Vorspiel I, 1, 1925, S. 254—260, 272—274; R. M. Meyer, ZfdA. 29, 1885, S. 121—236; 34, 1890, S. 146—161; Arn. Berger, ZfdPh. 19, 1887, S. 440—486, — dagegen E. Th. Walter (Walther), Germ. 34, 1889, S. 1—74, 141—156; O. Streicher, ZfdPh. 24, 1892, S. 166—201. Ferner Reinhold Becker, Der altheimische Minnesang 1882, dazu Besprechung von Burdach, Anz. 10, 1884, S. 13—31 [s. Becker, Germ. 29, S. 360—377], Wilmanns, Gött. g. Anz. 1883, S. 1473—83, Em. Henrici, ZfdPh. 15, S. 383f., Paul, Lit. Blatt 1883, S. 333—335. Siehe auch K. Euling, Das Priamel bis Hans Rosenplüt, 1905, S. 16ff., 71ff., 166ff. (mit Lit.).

Eingehende, z. T. auf positive literarische Tatsachen sich stützende Beobachtungen suchen dann die Entstehung des deutschen Minnesangs in fremden Literaturen und zwar 1. im altfranzösischen Volkslied oder in der Troubadourlyrik: Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France pendant le moyen âge, 1889, 2. 3. Aufl. 1904, 1925; Schönbach, die Anfänge d. dt. Minnesanges, 1898 (auch Wiener S.-B. 141, II, 1899, S. 151f.), dagegen P. Kluckhohn, ZfdA. 52, 1910, S. 139ff. Siehe auch Rosenhagen, Reallex. 2, 1927, S. 361f. — 2. In

der lateinischen Literatur, in den Liebesszenen von Virgils Aeneis und in Ovids Liebeskunst und Heroiden: Schwietering, ZfdA. 61, 1924, S. 61—82, Anz. f. d. A. 45, 1925, S. 77—90. — 3. Endlich in der mittelalterlich-lateinischen Klerikerliteratur: die Beziehungen der Anfänge des deutschen Minnesangs mit den Carmina Burana hat zuerst Martin, ZfdA. 20, 1876, S. 46—69 eingehender behandelt (s. auch ebenda 47, 1904, S. 319f.), dem dann, z. T. mit Widerspruch, Burdach, Reinmar S. 155ff. und R. M. Meyer, ZfdA. 29, S. 177—222 folgten. Der Aufschwung, den die mittellateinischen Studien besonders durch die Lebensarbeit von Wilhelm Meyer nahmen (K. Strecker, Mittellateinische Dichtung in Deutschland, Reallex. 2, S. 379—398), hat dann eine mittellateinische Theorie vom Ursprung des deutschen Minnesangs gezeitigt, für welche sich zuerst J. J. A. A. Frantzen kräftig einsetzte: Über den Einfluß der mlat. Lit. auf die franz. und dt. Poesie des MA.s, Neophilologus 4, 1919, S. 358—371. Brinkmann führt die malterl. Liebesdichtung letzten Endes auf die Klerikerliteratur zurück, auf das sentimentale Freundschaftsgefühl, das sich in Briefwechseln zwischen Geistlichen und Nonnen aussprach und in Nonnenliedern dichterische Gestalt gewann: Anfänge der lat. Liebesdichtung, Neophilol. 9, 1923, S. 49—60, 203—221, Gesch. der lat. Liebesdichtung im MA., 1925, S. 3ff., 73ff., Entstehungsgesch. bes. S. 28ff., 89—130, 131—162, dazu Schwietering, Anz. 45 a. a. O. Vgl. auch W. H. Moll, Über den Einfluß der lat. Vaganten-Dichtung auf die Lyrik W.s v. d. Vogelw. und die seiner Epigonen im 13. Jahrh., 1925. (Einfluß der lat. Dichtung des 12. Jahrh. auf den Strophenbau des Frühminnesangs: Heusler, Dt. Versgeschichte 2, 1927, S. 245; die mlat. Tonkunst Vorbild für die höfische Liedmelodik: Plenio, Beiträge 42, 1917, S. 429f.). — Die beiden neuen Theorien, die klassische und die mittellateinische, beherrschen die gegenwärtige Forschung (Günther Müller, Ergebnisse S. 116—120), während die romanische diesen gegenüber zurückgetreten ist.

Bodenständig und unabhängig von fremden Einflüssen ist die Strophe Kürenbergs. Über ihre Entstehung und die damit zusammenhängende Frage nach der Bedeutung von *Kürenberges wîse* gibt es ebenfalls eine eigene Literatur. Sie ist verzeichnet bei Bühring I, S. 18f., II, S. 17—19, Bretschneider S. 23—32, dazu später: R. M. Meyer, ZfdA. 55, 1914, S. 337ff.; Vogt, MF.[3] S. 273, LG.[3] S. 145—147, ZfdPh. 15, 1893, S. 208f., Beitr. 45, S. 463; Wilmanns-Michels S. 54f.; Brinkmann, Entstehungsgesch. S. 104ff.; Schwietering Anz. 45, S. 89; Heusler, Dt. Versgesch. 2, 243, 253f., 257—265, 276, vgl. Heusler, Zur Gesch. d. ad. Verskunst, 1891, S. 91—103. Eine engere Streitfrage ist dabei, ob Kürenberg die Strophe aus dem Nibelungenlied, d. h. aus der Vorstufe von unserem Nibelungenlied, übernommen habe oder umgekehrt. Das letztere ist das wahrscheinlichere und der Kürenberger selbst der Erfinder der Strophe. Die

Strophe ist ursprünglich eine lyrische nicht eine epische Form, sie isoliert ein Stück Sprachstoff von der vorhergehenden und folgenden Umgebung und erschwert dem Dichter den von selbst sich ergebenden Fortlauf der Erzählung, indem er ihn in die vorgeschriebene Strophenform pressen oder dehnen muß. Daher die vierten Füllverse im Nibelungenlied und sonstige Unausgeglichenheiten (vgl. Heusler, Nib. sage und Nib. lied S. 60ff., 128ff., 182ff.). Jedenfalls aber hat das Formgefühl der Zeit nicht zwischen epischem und lyrischem Inhalt unterschieden, sondern es wurden zunächst für diese beiden Gattungen und für die Spruchdichtung die alten viertaktigen Reimpaare bzw. Langzeilenpaare beibehalten oder neue Formen aus diesen entwickelt, wie eben die Nibelungenstrophe und die Morolfstrophe und ihre Verwandten. Beim Kürenberger selbst hat die Kürenberg-Nibelungenstrophe in 7,1 und 7,10 eine Abwandlung erfahren und die folgenden Dichter des Frühminnesangs, Dietmar, Regensburg, Meinloh, haben die Langzeilenstrophe, ebenfalls mit Änderungen, weiter gepflegt. Ein Unterschied aber bestand zwischen lyrischem und epischem Vortrag: im Lied wurde die Strophe melodisch, gesanglich, vorgetragen (*singen, Kürenberges wîse*); im epischen Gedicht in Sprechvortrag (*sagen*).

Eine primitive Liebeslyrik hat es auch im deutschen Volke gegeben, aber es sind uns keine solche Liedchen erhalten (H. Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur, 1921, 6, Grundzüge d. dt. Volkskunde, 1922, 118ff.; Schwietering, ZfdA. 61, 71, Anz. 45, 80, 85; Brinkmann, Entstehungsgesch. S. 151; Schneider, Heldendichtung usw. S. 366; Günther Müller, Reallex. 2, 211 und Lit. S. 224; Rosenhagen, ebenda S. 360). Als Zeugnisse für das Bestehen von deutschen Liebesverschen und Liebesreimereien vor der literaturgeschichtlichen Erscheinung des Minnesangs darf man die Maßregeln gegen die *winileodos* und gegen das Sündigen *in huorlieden* (Bamberg. Gl. und B., MSD. I^3, 304, II^3, 445) ansprechen. Ferner den Liebesgruß im Ruodlieb, denn der Dichter denkt sich jedenfalls, daß die Dame die Botschaft in deutschen Versen gesprochen hat; die Liebesversicherung in dem ersten Tegernseer Brief, MF. 3,1; einige Strophen der Carm. Bur. (auch einige der in deutsche Reime umgebildeten Nachahmungen tragen den Stil volkstümlicher Liebesstrophen); erotischen Inhalt hat endlich auch das Liedchen der Tänzer von Kölbigk.

3. Kürenbergs Stellung in der Geschichte des deutschen Minnesangs.

Die Entstehung des deutschen Minnesangs, mithin auch der kultur- und geistesgeschichtliche Ausgangspunkt der Dichtung Kürenbergs, wird durch keine literaturgeschichtliche oder historische Quelle erhellt. Die älteste Nachricht, daß es deutsche ritterliche Liebeslieder gegeben hat, in denen Frauen gepriesen werden, ist überliefert in der

oft zitierten Stelle von Heinrichs von Melk Erinnerung V. 603ff., um 1150 oder 1160, vom *trûtliet* (*troutliet*) *singen*. Es ergibt sich daraus, daß der Minnesang als Kunst in Österreich schon damals zu einem Bestandteil der höfischen Gesellschaftsbildung, der *niwen site* 293, geworden war, und zwar schon in der Form der Frauenhuldigung. Die vernichtenden Worte des Dichters an die Ehefrau des verstorbenen Ritters verurteilen die leeren Reden des Mannes, mit denen er den Frauen, ihrer Eitelkeit schmeichelnd, den Hof machte. Nicht der eigenen Gattin in der Ehe hat er die Liebeslieder gesungen, sondern andern (*der frowen* 608 ist Gen. Plur.), jenen Frauen der Gesellschaft, mit denen seine Füße in höfisch zierlichen Schritten gingen 622. Das heimlich mit den Augen winken wird sonst nur von *tougen minne* gesagt und ist dann nicht ein für die Verlobte oder Gattin bestimmtes Verliebtheitszeichen; in Albers Tnugdalus V. 414ff. (ed. Wagner) wird der gleiche Vorhalt dem Ehebrecher gemacht. Für die Aufklärung der Anfänge des deutschen Minnesangs gewähren die wenigen Zeilen des Melker Bußpredigers einen wichtigen Anhaltspunkt. Die *trûtliet* drücken ein anderes Lebensgefühl aus als die Strophen Kürenbergs, sie haben einen andern Stimmungsgehalt und setzen ein anderes soziales Verhalten zwischen Mann und Frau voraus. Ihre Absicht ist Preis der Frau und Huldigung (die Verse 607—609 geben den Inhalt der folgenden Verse 610—613 an), während unter den Kürenbergliedchen höchstens 10,1 und 10,9 diesen Zweck verfolgen. Bei ihm ist es umgekehrt die Frau, die sich um die Liebe und Gunst des Mannes sorgt. Es sind zwei verschiedene Typen des Minnesangs: der von Kürenberg vertretene geht aus dem volkstümlichen Empfinden hervor, er ist altertümlicher, der von Heinrich v. Melk gekennzeichnete hat schon höfische, galante Formen, die sich als Huldigung dem Minnedienst nähern. Zeitlich konnten diese verschiedenen Auffassungsweisen wohl nebeneinander gehen, etwa als die Sitte der älteren und der jüngeren Generation (*diu niwe jugent* 395), aber der geschmeidigere Ton verdrängte den natürlicheren, herberen des Kürenbergers.

Das Wesentliche an dem historischen Auftreten der Lieder Kürenbergs ist, daß sie völlig vereinzelt stehen (vgl. Schneider, Heldendichtung usw. S. 387), denn die gleich darauf folgende Liebeslyrik von Dietmar an (außer den älteren unter dessen Namen gehenden Liedern) zeigt schon den Einfluß romanischer Minnelyrik. Ob schon die *trûtliet* Heinrichs v. Melk unter dieser Einwirkung standen?

Das Einzigartige in der Dichtung des Kürenbergers gegenüber dem folgenden Minnesang beruht zunächst in den Kulturbedingungen, die den Untergrund bilden, das ist das Verhältnis der Geschlechter: das Weib, das die Liebe des Mannes sucht, die Selbstherrlichkeit, der rücksichtslose Freiheitsdrang des Mannes, dem die höfische Konvention des Minnedienstes unbekannt ist. Die Frau herrscht nicht in

dem Wertverhältnis der Geschlechter, und die Minne gibt ihr noch nicht die Herrschaft über den Mann, sie hat auch nicht die gesellschaftliche Führung, aber von ihr geht die tiefere Stimmung im Liebesleben aus. Das Weib ist nicht idealisiert wie im späteren Minnesang und die Minne hat keine veredelnde Kraft wie doch schon in der Kaiserchronik (4613), der Mann empfindet sie nicht als eine Erhöhung seiner sittlichen Persönlichkeit. Auch trägt die Natur nicht zur Färbung der Szenerie bei. Besonders faßbar tritt der Unterschied der Dichtart des Kürenbergers vor jener der folgenden Lyriker hervor im Stil der Darstellung. Lebendige Anschauung verleiht diesen episch-lyrischen Liebesliedchen plastische Gestalt, in Bilder des Lebens ist die Empfindung gekleidet. Episch zugleich ist ja auch die Kunstform, die Nibelungenstrophe. Der Zusammenhang mit dem Volksepos ist klar: die Lyrik hat noch nicht ihre eigene Sprache geschaffen für das gestaltlose Liebesgefühl, das der höfische Minnesang in zahllosen kleinen Abwandlungen stilisiert hat.

Der Kürenberger steht also vereinzelt in der Entwicklung des deutschen Minnesangs, seine Phantasie bewegt sich in anderen poetischen Bilder als die Kunst der folgenden Liederdichter, von ihnen ist er getrennt durch eine andersgestaltende Einbildungskraft und durch eine andere kulturelle Einstellung. Nur das unter Dietmars Namen gehende Falkenlied ist seiner Art verwandt und das Mahnlied der Verlassenen MF. 37, 18, in dem aber mit dem Naturlaut ein fremder Beiklang mitschwingt. Und so ist zwischen diesen beiden älteren Liedern (zu denen vielleicht auch noch das Tagelied zu rechnen ist) und den übrigen unter Dietmars Namen überlieferten Stücken (vgl. Vogt, MF.^{3}, S. 307ff.; Schneider, Heldendichtung usw. S. 388) derselbe Trennungsstrich zu machen wie zwischen Kürenberg und aller folgenden deutschen Liebeslyrik. Man wird also drei Stufen im deutschen Minnesang zu unterscheiden haben:

1. Kürenberg und die älteren Dietmarlieder (Dietmar^1);
2. Dietmar^2, Regensburg, Rietenburg, Meinloh, die schon romanischen Einfluß zeigen;
3. den romanisierenden Minnesang von Hausen und Veldeke an.

Die zweite Stufe ist vorbereitet durch die *trûtliet* jenes Ritters von der neuen Mode.

4. Die Motive in den Kürenbergstrophen.

Die 15 Strophen zerfallen in

a) Paarstrophen, in denen Frau und Mann in Beziehung zu einander gestellt sind (Wechsel, doppelseitiges Minnelied: 7,1 und 7,18, 8,1 und 9,29 (vielleicht auch 7,19 und 9,21); Gespräch in einer Strophe: 8,9;

b) Frauenstrophen, in denen allein eine Frau spricht: 8,1, 8,17, 8,25, 9,13 und das zweistrophige Falkenlied 8,33—9,12;
c) Männerstrophen: 10,1, 10,9, 10,17.

Über die Anordnung und die betr. Literatur s. Bühring II, 3ff., Bretschneider S. 8—22, Vogt, MF.³ S. 272. Die Frage nach der Anordnung und der ursprünglichen Einrichtung des „Kürenberg-Liederbuchs" ist seit Bretschneider nicht mehr besonders erörtert worden.

Für die Bestimmung der Stellung, die Kürenberg in der Geschichte des mhd. Minnesangs einnimmt, sowohl hinsichtlich der Entstehung der mhd. Liebeslyrik als in bezug auf die Abgrenzung seiner Kunst gegen die folgenden Lyriker, ist maßgebend die Beobachtung der Inhaltsmotive der Strophen und die besondere Art der kulturellen Formen. Die ganze Gedankenbildung ist beizuziehen.

Aus der Motivenvergleichung hat man auf literarische Einflüsse geschlossen, aber nur für einzelne Fälle. Doch kann erst die Gesamtbeobachtung des Inhalts in allen Strophen die Quellenfrage und die Entstehung des Stoffes entscheiden.

Gleich das erste Strophenpaar schlägt den stimmenden Ton für den größten Teil der Sammlung an: die Sorge des um die Treue des Geliebten bangenden Weibes und der Schmerz der Trennung (*scheiden*). In dieser weiten und allgemeinen Fassung kann das Sehnsuchtsmotiv für die Quellensuche nichts beweisen, da es in der Natur des weiblichen Herzens, ja im Wesen der Liebe überhaupt begründet ist; und bei vielen, auch primitiven Völkern gibt es Sehnsuchtslieder, die von Frauen gesungen werden. Man könnte überhaupt sagen, die Liebe ist die Angelegenheit der Frau, sie leitet die Liebeshandlung, sie hat die führende Rolle in dem Liebesduett der Geschlechter (Belege für die aktive Stellung der Frau in der vorhöfischen Epik: Henrici, Zur Gesch. d. mhd. Lyrik S. 68f.).—Das Scheidemotiv des ersten Strophenpaares erhält seine charakterisierende Bestimmtheit durch die Eingangssentenz. Die Mahnung, Freunde festzuhalten, ist ein Gemeinplatz (vgl. auch Johannsdorf, MF. 91, 29), der hohe Wert der Freundschaft gehört ja in die aus dem Altertum stammende weltliche Sittenlehre des MA.s, aber auch in dem deutschen ethischen Bewußtsein bildet die Idee der Freundschaft eine der Grundlagen der Sittlichkeit und ist ein häufiger Zug in der mhd. Literatur; nahe Beziehungen gerade zu unserem Spruch hat die gereimte Lehre „In welchem Zeichen man Freunde kiesen solle", J. Grimm, ZfdA. 8, 542—544 (vgl. auch ZfdPh. 33, 398f.). Die Sitte, einen speziellen Fall, ein einzelnes Erlebnis, durch ein Sprichwort, das die allgemeine Übereinstimmung ausdrückt, zu beglaubigen bzw. zu rechtfertigen, ist volkstümlich. Wir haben hier einen Fall bodenständigen Denkens beim Kürenberger.

Die dritte Strophe, 7,19, beginnt ebenfalls mit einer bekannten sprichwörtlichen Wendung, dem Gegensatz von *leit* und *liep*, Liebesleid und Liebesfreude: Liebesleid (Subjekt) bereitet sorgenvolle Stimmung (Objekt), das Bewußtsein, die Liebe des sehr Geliebten zu besitzen, stimmt das Herz zur Wonne (ZfdPh. 33, 1901, S. 399f.; zu *vil liep* s. Wolframs Titurel Str. 78). — Ein *hübscher* Ritter ist einer, der *die hübescheit* besitzt, *diu zuo minnen stêt*, das feine, höfische Benehmen, das sich geziemt, wenn man ein *wol minnender man* sein will, nach der Minnelehre in Docens Misc. II, 306, 23f. — Die Klage über die Aufpasser, *merkære*, die die bösen Anstifter zur Trennung sind, indem sie das Liebesverhältnis auskundschaften, gefürchtet wie die *lugenære* in der Frauenstrophe 9, 17, die die Liebenden auseinander bringen, indem sie eins beim andern verlästern, ist als literarisches Motiv in dem romanischen Minnewesen heimisch (arabische Beispiele s. bei Burdach, S.-B. der Preuß. Akad. 1918, S. 1073f., 1084, 1089 und Vorspiel I, 1, 299, 312, 319; Singer, Abhandl. der Preuß. Akad. 1918 Nr. 13, S. 20f. Ovid: Schwietering, ZfdA. 61, 68). Aber es trifft zusammen mit einem naturgemäßen Sittenbedürfnis des Volkes (in allen Ständen): die Ehre der Frau oder Tochter und damit die des Hauses zu bewahren. Diese sittliche Grundbedingung des Motivs, die nicht erst durch die Minnetheorie eingegeben wurde, sondern in den Verhältnissen der Wirklichkeit lag, lehrt die Winsbekin in einfach schlichten auf gesundem sittlichen Empfinden beruhenden Worten Str. 29—32. Schon im Rother 2003 wird vor den vielen *merkêren* am Hofe gewarnt und das Motiv von den *lügenæren* ist bereits in die frühmhd. Minnelehre eingedrungen, denn in den Ratschlägen für den Mann, die mit dem „Frauenrat" verbunden sind, Docens Misc. a. a. O., wird vor denen gewarnt, die mit falschem Benehmen böse Rede verbreiten 306, 30 und vor dem Neid der *bœsen nâchgebûre* (Umwelt) 307, 4f., also vor Verläumdern und Neidern, und diese Lehre bleibt ein Gemeinplatz in der mhd. Spruchdichtung. Die *huote* wird schon im Gedicht „Die Hochzeit" als Aufgabe der Familie betrachtet V. 232, 238, vgl. Kraus, „Vom Rechte" und „Die Hochzeit", Wiener S.-B. 123 Nr. IV, 1891, S. 111.

Ob die Männerstrophe 9, 21 im Wechsel mit 7, 19 steht, ist sehr zweifelhaft (s. Joseph, Frühzeit S. 8—11; Bühring I, 16ff., II, 5f.; Bretschneider S. 15; Schönbach, Wien, S.-B. a. a. O. S. 5f.). Aus dem Inhalt läßt sich kein Entscheid treffen und die wörtlichen Beziehungen sind doch eigentlich zufällig. *Lieb unde leide* 9, 23 stimmt im Sinn nicht ganz zu *leit — vil liebe* (*vil lieb* Hs.) 7, 19f., denn in der Formel *lieb unde leide* 9, 23 bedeutet *lieb* „Freude", *vil lieb* 7, 20 aber ist „Geliebter, Liebe". Der Ausdruck *vil lieb* 7, 20 gehört zum Wortschatz des Dichters, vgl. *mîn vil liebe liep* (*liep* fehlt Hs.) 7,11. Der *bœse* 9,27 könnte ja dem *hübschen* 7,21 gegensätzlich entsprechen und jedenfalls ist unter *bœse* einer verstanden, der nicht die *hübescheit*, die höfische

Bildung, besitzt, einer der *bœse site* hat Docen a. a. O. S. 307, 4 und 306, 6ff., ein ungebildeter, gemeiner Mensch. Aber wie hängt die Warnung 9,27: „jedoch liebst du einen Gemeinen, das erlaube (Bühring) ich dir nicht" mit dem Vorhergehenden zusammen? Es ist, wie oft in den Kürenberg-Strophen, eine Schlußpointe, der Ritter erteilt der Umworbenen die Lehre, keinen Unhöfischen zu lieben [hat er eine bestimmte Person im Auge, *einen* = einen gewissen?], und in Gedanken zu ergänzen ist: sondern ihn, den Höfischen, zu lieben, vgl. Scherer, ZfdA. 17, 576. In den Sinn dessen, was die Frau 7, 19ff. sagt, passen aber diese beiden Zeilen nicht recht hinein, denn die liebt ja gerade einen *hübschen ritter*.

Unbestritten im Wechsel stehen Str. 8,1 und 9,29 (zu Vogt, MF.[3] S. 273 kommt für 8,1 neu hinzu: Singer, Beitr. 44, 429, dagegen Vogt, ebenda 45, 463; Schwietering, ZfdA. 61, 75; Schröder, ebenda 61, 180). Durch den Gesang des Ritters wird die Frau zur Liebe hingerissen. Das literarisch weitverbreitete Motiv von der durch Gesang erworbenen Liebe beruht im Untergrund auf dem Empfinden und dem Glauben an die Zauberwirkung der Töne. Der Albleich berückt die Menschen mit magischer Gewalt (Panzer, Hilde—Gudrun S. 227 bis 230, 301ff., Ehrismann, Lit. Gesch. I, 64f.). In der tragischen Verstrickung der Frau erfüllt sich hier seine Wirkung. Natürlich sind in dem Kürenbergliede keine Spuren dieser primitiven Vorstellung erhalten, es ist lediglich ein literarisches Motiv und der Vorgang ist als wirkliches Ereignis aufgefaßt. — Volkstümlich ist die Eingangsformel 8,1 (vgl. R. M. Meyer, Die altgerm. Poesie nach ihren formelhaften Elementen S. 373f.). Die Situation, wie die an der Zinne stehende Frau der Weise des unten singenden Ritters lauscht, ist ähnlich der Szene von Horands Gesang in der Gudrun Str. 372ff. und erhält durch diese geradezu eine verdeutlichende Veranschaulichung (vgl. Wilmanns-Michels S. 400 Anm. 50a; R. M. Meyer, ZfdA. 55, 340). Das Volkslied vom guten Ritter Ulinger (Uhland Nr. 74, Panzer S. 303ff.), der die Verzauberte in den Wald entführt, zeigt noch deutlich den mythologischen Ursprung des Märchens, die Verlockung ins Totenreich durch den Todesdämon (s. meine Lit.-Gesch. II, 2, 134—136), wobei die elf gehangenen Jungfrauen im Wald die Stelle der schon vorher von dem Dämon in sein Reich gebrachten Menschen einnehmen und die weiße Taube den Warner darstellt. (Die zur Liebe reizende Macht der Musik auch im Ruodlieb, Seiler IX, 32). — Während in dem ersten Wechsel 7,1—18 die zweite Strophe der ersten zustimmend antwortet, steht hier die Antwort des Mannes 9,29 im Kontrast zu dem Begehren der Frau. Er weist ihre Liebe schroff ab. Von diesem Punkte aus ist die Entstehung dieses Wechsels zu begreifen: der Dichter will sein Verhältnis zu der Frauenminne darstellen. Die Liebe ist für ihn keine notwendige Herzensangelegenheit wie für die Frau, sie dient seiner Herrenlaune und schmeichelt seinem Ehrgeiz. Dies versinnbildlicht

er dichterisch an einem fingierten Beispiel aus dem ritterlichen Leben. In der ersten Strophe gewinnt er durch den Zauber seines Liedes die Liebe der Frau, in der zweiten weist er sie trotzig zurück, beide Male hat er die Macht in dem gegenseitigen Verhältnis, von seinem Willen hängt Liebe und Liebesglück des Weibes ab. Auch läßt sich die Findung des Stoffes für diese Gedanken erkennen: für die Gewinnung der Liebe bietet sich dem Dichter leicht das bekannte Motiv vom Liebeszauber durch Gesang, daraus ergibt sich der Inhalt der zweiten Strophe, die die Absage enthalten muß. Diese nimmt einfach die Schlußpointe der Rede der Frau wörtlich auf. Das wirkliche Verständnis für den Charakter des Mannes und sein Verhalten in der Wechselbeziehung zur Frau kann erst aus der Betrachtung aller Männerstrophen auf Grund der Gesellschaftskultur der Zeit gewonnen werden (s. unten Charaktere).

Die dialogische Strophe 8,9 wird Kürenberg von verschiedenen Gelehrten abgesprochen (vgl. bes. Wilmanns-Michels S. 51; Joseph S. 25f.; R. M. Meyer, ZfdA. 41, 378f. und 55, 347; Vogt, MF.^{3} S. 273; Singer, Beitr. 44, 429; Vogt, ebenda 45, 464, 466; Brinkmann, Entstehungsgesch. S. 108; Schwietering, ZfdA. 61, 80). Die innere Entstehung, abgeleitet aus der Apperzeptionsbeschaffenheit des Dichters, führt auf folgenden psychologischen Vorgang: die zugrunde liegende Absicht — der dichterische Wille — war, ein Beispiel zu geben für die aktive Liebeslust der Frau gegenüber der taktvollen Zurückhaltung des Mannes. Er findet dafür ein Bild aus der Wirklichkeit, das der Gesellschaft das heikle Thema unanstößig und zugleich humorvoll vorträgt. Es ist ein für die Unterhaltung der Hofkreise bestimmter Scherz. Die erste Langzeile braucht dabei nicht parodistisch auf den Eingang der vorhergehenden Strophe 8,1 beabsichtigt zu sein, sie ergibt sich aus der Situation von selbst und die sprachliche Übereinstimmung kommt aus dem dem Dichter eigenen Formelschatz. Der Vergleich eines gefährlichen Menschen mit einem reißenden Tier ist eine der menschlichen Einbildungskraft ganz geläufige, ja formelhaft gewordene Metapher. Der bildliche Ausdruck konnte sich dem Dichter leicht spontan einstellen, sodaß eine literarische Entlehnung nur bei untrüglichen Zeichen von Übereinstimmung angenommen zu werden brauchte (J. Grimm, Kl. Schr. 7, 101; Kluckhohn, ZfdA. 52, 140 Anm.; Vogt und Singer, Beitr. a. a. O.). Weib mit zornigem Eber verglichen auch Ovid, Ars amandi II, 373; Sirach 25, 21f.: Und ist kein Zorn so bitter als der Frauen Zorn; ich wollte lieber bei Löwen und Drachen wohnen denn bei einem bösen Weibe.

Für den Ursprung der Stoffelemente, in deren Bereich die Kürenbergerstrophen liegen, und für die Methode, die zu ihrer Bestimmung angewendet wird, ist die Str. 8,17 besonders lehrreich. Ähnliche Züge bringt Scherer aus einem italienischen (umbrischen) Volkslied bei, ZfdA. 17, 578, Jeanroy^2 weist auf einen entsprechenden, aber ganz all-

gemeinen Gedanken in einem franz. Liede hin (S. 293f., s. auch Singe Beitr. 44, 430, dagegen Vogt, ebenda 45, 466), Brinkmann auf di Frauenklage der Cambr. Hs. (Entst. S. 109). Schon die Tatsache, da Analogien aus drei verschiedenen Literaturgebieten vorliegen, sprich doch dafür, daß das Motiv ein allgemein verbreitetes war und daß es de deutsche Dichter in seinem Vorstellungsschatze inne hatte. Wie ode woher es sein Erinnerungsbesitz wurde, das entzieht sich natürlich de Prüfung. Wenn direkte literarische Entstehungen oder auch nur in direkte, aber durch fortlaufende Unterströmungen vermittelte Be ziehungen festgestellt werden sollen, dann müssen ganz bestimmte charakteristische eindeutige Merkmale vorhanden sein. — Die Me tapher von dem Erblühen der Farbe und der Vergleich mit der Rose ist ein Beispiel, wie der Stil dieser österreichischen Lyrik mit dem epischen zusammen hängt (Pfeiffer, Freie Forschg. S. 25ff.; Voll möller, Kürenberg und die Nibelungen, 1874, 16f.; Emil Kettner, Die österreich. Nibelungendichtung, 1897, 52; R. M. Meyer, ZfdA. 55, 340f.; Schröder, ZfdA. 16, 179f.; Vogt, MF.³ S. 273f.). Ähnlich ist die gegenteilige psychophysische Spannung ausgedrückt bei Otfrid I, 4, 25 *er irbleichêta joh farawûn er wanta*). Zu der Strophe vgl. noch Scherer, Vortr. und Aufs. S. 118; Wilmanns-Michels S. 52, 54; Joseph S. 11ff.; Vogt, ZfdPh. 25, 409f.

Str. 8,25. Durch die entschiedene Erklärung *daz ist schedelîch* wird die Behauptung als allgemeine und unbedingte Erfahrungswahrheit hingestellt, gleich wie 7,2. Es ist schädlich zu wünschen, was man nicht haben kann, vgl. Schönbach, Wien. S.-B. 141, II, 5; Freidank 112,5: *dem ist wê, der maneges gert, und in niemen eins gewert*, dazu Bezzenberger Anm. S. 401. Also auch hier wieder der volkstümliche Zug, eine Handlung oder einen Zustand als allgemeine Lebenserfahrung zu begründen. Der Schlußvers gleicht einer Rätselformel: „Rat', rat', was ist das, s' ist kein Fuchs und ist kein Haas', s' sieht aus wie . . ." („Freude am Rätselraten": Schwietering, ZfdA. 61, 79).

Eine ganze Literatur hat sich um das Falkenlied, 8,33—9,12 angesammelt: Wilmanns, Anz. f. d. A. 7, 1881, 265 Anm., Wilmanns-Michels S. 408 Anm. 125, 411 Anm. 19; Berger, ZfdPh. 19, 446; Joseph S. 45—52, 84—87; R. M. Meyer, ZfdA. 41, 382f.; Schönbach, Wien. S.-B. a. a. O. Seite 5; Bühring I, 26ff.; nach Vogt MF.³ S. 274f.: Singer, Beitr. 44, 430; Vogt, ebenda 45, 464f.; Heusler, Nib. sage und Nib. lied S. 186; Schwietering, ZfdA. 61, 75f., 79; Wechssler in Vollmöllers Roman. Jahresber. IV, 2 S. 414; Verbreitung des Falkenmotivs: Böckel, Dt. Volkslieder aus Oberhessen S. LXXXIXf. Als literarisch naheliegende Beispiele des verbreiteten Motivs von der verlassenen Geliebten, die für die mhd. Lyrik in Betracht kommen können, seien hier nur folgende beigezogen: 1. Aus der klassischen Literatur Virgils Dido (Schwietering, ZfdA. 61, 61ff.; vgl. Carm. Bur., Schmeller S. 59f.) und Ovids Heroiden wie die Klage der Oenone, Dido, Ariadne

(Schwietering, a. a. O. und Anz. 45, 77ff.); 2. Für das Mittellatein.: des Mädchens Klage in den Cambridger Liedern, ZfdA. 14, 492f. (P. v. Winterfeld, Dt. Dichter des lat. MA. s. 1913, 445—448; Frantzen, Neophilol. 4, 368; Brinkmann, Gesch. d. lat. Liebesdicht. S. 73ff., Entstehungsgesch. S. 109); 3. Für die romanischen Literaturen: Unter den wenigen provenzalischen Romanzen ragt Marcabrus Klage des Mädchens hervor um den Liebsten, der dem Ruf zum Kreuzzug gefolgt ist (Diez, Leben und Werke der Troubadours S. 46; Bartsch, Chrest. prov.[3] S. 58; Voßler, Marcabru S. 54ff.; portugiesische Beispiele s. bei Jeanroy, Origines[2] S. 168ff.). Auch altfranz. Chansons d'histoire kennen das Thema von der Frauenklage „des sich hingebenden Weibes", wenn auch in anderer Aufmachung, s. Bartsch, altfranz. Romanzen Nr. 3, S. 5f.; Gröber, Grundriß S. 665; Voretzsch, Einführung in d. Stud. d. altfranz. Lit. Kap. V, 1; Voßler, Bernh. v. Ventadorn S. 118ff.; auch Jeanroy S. 96ff.

Häufiger als bei allen andern Strophen sind hier die unmittelbaren Gleichungen mit fremden Liedern, das sentimentale Motiv von der Verlassenen und dem entflohenen Geliebten war in ein so verständliches und für die Anschauungen der Zeit reizvolles Bild gekleidet und auch folgende Jahrhunderte fanden in dem Symbol vom Falken den entsprechenden Ausdruck für liebendes Sehnen (Nachklänge: Lit. bei Vogt, MF.[3] a. a. O.). Es handeln davon: ein italienisches Sonett des 13. Jahrh. (abgedruckt in Haupts Ausg. von MF. [2-4]; vgl. Wilmanns Anz. 7 a. a. O.; Becker S. 196; Burdach, ZfdA. 27, 360—365; ein anderes italien. Sonett s. Vollmöller S. 20); eine franz. Chanson des 15. Jahrh. (Erich Schmidt, ZfdA. 29, 118—120); weiter ab liegen slavische Volkslieder vom Falken als Bild des jungen Helden (Scherer, Anz. 1, 204f.). Mit dem italienischen Sonett (Burdach a. a. O.) stimmt das Lied Kürenbergs in ausmalenden Nebenmotiven überein, zweimal fast wörtlich: ben m' era maniero = *dô ich in gezamete*, or è montato e salito sì altero = *er huop sich ûf vil hôhe;* zu sonaglio d' oro vgl. den Goldschmuck bei Kürenberg; geti und *riemen* treffen wohl nur zufällig überein. Diese Gleichheiten können nicht zufällig sein, daß etwa beide Dichter unabhängig von einander nur denselben Grundgedanken, das Motiv im allgemeinen (Falke als entflohener Geliebter) gekannt und jeder von selbst diesem den poetischen Ausdruck verliehen hätte. Sie müssen eine gemeinsame Quelle gehabt haben, ob eine deutsche oder italienische ist zweifelhaft. Für deutschen Ursprung würde sprechen, daß in dem deutschen Literaturkreise der Falke als Held oder als Geliebter ein bekanntes Bild ist. Ein deutsches Liedchen kann auch wohl bei dem regen Verkehr über Tirol (Wilmanns, Leben[1] S. 165) durch Spielleute nach Italien gelangt sein (Spielleute in Tirol: L. Schönach, ZfdA. 31, 31, 171ff., wobei auch Beziehungen zu Italienern in Südtirol). — Noch ist ein Fall von stilistischer Gleichformung zu bemerken: im deutschen und im italienischen Lied wird zweimal das

Aufsteigen oder Fliegen des Falken erwähnt: Kürenberg *er huop sich ûf vil hôhe und floug . . .*, und *schône fliegen*, italien. or è montato e salito und or sei salito. Der deutsche Dichter legt bei der Erzählung das Schwergewicht auf den Schmuck des Falken, den ihm die Frau gegeben hat (die symbolische Bedeutung der Schmückung: Burdach a. a. O.; Schwietering, ZfdA. 61, 75f.), deshalb führt er ihn zweimal vor, wobei er die eine Tatsache in zwei zeitlich getrennte Momente zerteilt. Dadurch daß er den zweiten Moment als fortschreitendes Glied der Erzählung — *Sît sach ich* — auftreten läßt, hat er das bloße nebeneinander in Handlung aufgelöst. Er faßt eben seinen Stoff episch auf und schaut die Welt in bestimmter Situation oder Handlung.

Auch die franz. Chanson des 15. Jahrh. zeigt Berührungen mit dem deutschen Liede, die jedoch einen historischen Zusammenhang nicht erweisen: die Eingänge stimmen in Form und Inhalt überein (Zeitbestimmung); J' ay bien nourry sept ans ung joli gay, und in der Zier mit Gold und Silber. Doch klingen andere Züge an Dietmars Falkenlied an: der Falke als Symbol der Freiheit (Scherer, Dt. Stud. II, S. 2 [SA. S. 67f.]) und der Baum im Walde: frz. un pin, aux bois. Das franz. Lied setzt eine andere soziale Umwelt voraus, der Vogel ist nicht mehr der Falke, das Federspiel zur Jagd der aristokratischen Gesellschaft, sondern ein bürgerlicher Häher in einem Käfig, ein Spielzeug. Französischen Ursprung des Falkenmotivs vom entflohenen Geliebten kann diese Chanson am wenigsten beweisen, sie ist aus der ritterlichen Stufe ins Volk gesunken, ursprünglich Herrengut. Indessen selbst wenn man auch für diese drei Fassungen, Kürenberg, italien. Sonett, franz. Chanson, eine gemeinsame, vielleicht deutsche Quelle voraussetzen dürfte, so ist man damit noch nicht zum Ursprung des Grundmotivs vom Falken als entflohenem Geliebten gelangt. So weit reicht unsere Überlieferung nicht, wir müssen es bei dem unbestimmten Begriff „Wandermotiv" bewenden lassen (vgl. Burdach S. 365). — Einfach volkstümlich in einem allgemeinen Sehnsuchtswunsch klingt das deutsche Liedchen aus mit der frommen Bitte an Gott. Es ist ein echtes „*senelied*", vgl. Schönbach, ZfdA. 46, 96, 98f.: *disen sanch sing ein lieb nach dem andern, videlicet, so lieb von lieb in fremdeu lant geschaiden ist: 'Dilecte mi, revertere, ain langes peiten tût mir we'.*

Nachdem die Motive der drei folgenden Strophen 9,13, 9,21, 9,29 schon im vorhergehenden inbegriffen sind, bleiben noch die drei letzten Männerstrophen 10,1, 10,9, 10,17 übrig.

10,1. Die Mahnungen zu heimlicher Liebe, *tougen minne*, gehören schon zum Bestand des frühen Minnewesens: Minnelehre bei Docen S. 306,9, Straßburg. Alexander 2788f., vgl. 6246, Heinr. v. Melk, Erinnerung Vers 605, Albers Tnugdalus Vers 414—416; dann mehrfach bei Meinloh (Michel, Heinr. v. Morungen S. 159; Brinkmann, Entstehungsgesch. S. 120f.); die Strophe der Carm. Bur. Nr. 137a (S. 209)

mag in diese Zeit oder etwas später fallen (Brinkmann S. 107). Letzten Endes wird wohl das Liebesgebot der Verschwiegenheit aus Ovid stammen und durch die mittellat. Literatur in die Minnetheorie eingeführt worden sein. Dafür kann wenigstens die aus Ovids ars am. II, 607ff. entlehnte Stelle Carm. Bur. Nr. 156 Str. 9ff. (S. 222) sprechen (s. Unger, De Ovidiana in Carm. Bur. imitatione, Berl. Diss. 1894 S. 34f.; Brinkmann S. 107, 120; Schwietering, ZfdA. 61, 80f.) und die Wichtigkeit, die der Kaplan Andreas durch seine häufigen Mahnungen der Verheimlichung der Minne (amorem occultare u. a.) beilegt. Der Grundgedanke der Strophe, das Liebesverhältnis soll geheim bleiben, ist also ein Gemeinplatz in den Minneproblemen der Zeit. — *Tunkel sterne* (oder *tunkelsterne*) war kein allgemein feststehender Begriff (Vogt, MF.[3] S. 275f.; Burdach, Reinmar S. 49; Joseph S. 12—14; Schönbach, Wiener S.-B. a. a. O. Seite 6; Bühring I, 21f.). Über die astronomische Vorstellung unterrichten zwei Stellen der erhaltenen Bruchstücke von Albrechts von Halberstadt Metamorphosenübersetzung. Beide Male erscheint der Tagstern in seinem leuchtenden Glanze. Die erstmaligen Verse, S. 46, 15—24 (ed. Bartsch), sind übertragen aus Ovids Metam. 2, 112ff., Albrecht: vor dem Morgenrot verstoben die Sterne außer *der tagesterre*, der leuchtete bis der Tag erschien, von den andern wollte keiner auf die Ankunft des Tages warten. An der zweiten Stelle, Bartsch S. 109, 57ff., ist *der tagesterre* als Bild für eine schöne Dame gebraucht: diesen Vergleich hat Albrecht selbständig zugefügt ohne Vorgang Ovids und zwar hat er das Bild zusammengesetzt aus seiner ersten Schilderung 46, 15 und aus Hartmanns Iwein 626—628 (die Stelle Albrechts lautet wörtlich bei Lübben, Germ. 10, 239 Vers 59ff. *Swenner luter uf gat vnd in diu trůbe verlat* = Iw. *swenner ûf gât und in des luftes trüebe lât*). Das erstemal werden die Sterne unsichtbar durch das Tageslicht (Singer, ZfdA. 44, 322, Anm.; Ehrismam, ZfdPh. 33, 400), vgl. Isidor, Etymol. III Kap. 61 Stellae . . . solis splendore obscurantur. Das zweitemal wird angenommen, daß der Morgenstern durch die trübe Luft (Nebel, Wolke) unsichtbar sein kann. Der Morgenstern hat oft das Attribut *lieht*, in dem Bild bei Albrecht S. 211, 240ff. Bartsch (Leverkus, ZfdA. 11 S. 366, 240ff.) ist er *lieht*, aber zeitweise *tunkel*. Physikalisch ist beides möglich, Verdunkelung durch das Tageslicht oder durch Wolken. Für unseren Zweck, die Entstehung des Stoffes zu beobachten, beweist das mehrfache Vorkommen des Motivs vom dunkeln Stern in der mhd. Literatur, daß auch hier der Dichter aus einer allgemeinen Vorstellung geschöpft hat.

10,9 und 10,17 sind Werbestrophen des Mannes. Er überlegt, wie er es am besten anfängt. Er kann zwei Wege einschlagen: er kann artig und rücksichtsvoll durch einen befreundeten Boten anfragen 10,9; aber er berechnet weiter, 10,17, eine allgemeine Erfahrung von der Weibsseele dürfte einen zweiten Weg für geratener erscheinen lassen:

man muß es nur recht verstehen, sie zu ködern, dann kann es nicht fehlgehen, und diese aussichtsvolle Erwägung gibt ihm *hôhen muot* (vgl. Alwin Schultz, Höf. Leben 1^2, 480). Im Grundgedanken 'werben' gehören also beide Strophen zusammen, auch im sprachlichen Ausdruck korrespondiert *jô wurbe ichz gerne selbe* mit *als warb ein schœne ritter, als ich an si gesende* mit *als ich dár an gedenke.* In den beiden Strophen erscheinen zwei Typen des ritterlichen Liebhabers, zuerst der höfische und bescheidene, da spricht der Dichter persönlich, *jô wurbe ichz;* dann der Draufgänger, und da läßt er seine Person zurücktreten und redet allgemein *ein schœne ritter.* Die zweite Strophe ist überhaupt gnomisch: so geht es immer und so ging es auch einmal; dann wird aus der Erfahrung der Schluß für den speziellen Fall gezogen 10, 23, 24. Josephs Auffassung, der der Str. 10,9 einen pikanten Cynismus unterlegt (Frühzeit S. 18f., vgl. auch Wilmanns-Michels S. 54) hat R. M. Meyer, ZfdA. 41, 377 mit Recht zurückgewiesen. Aber es ist doch die Anbahnung eines Liebesverhältnisses, das geheim bleiben soll, *wær ez ir schade niet.* — Ausländische Parallelen sind von keinem Gelehrten beigebracht. Am nächsten steht das Motiv von 10,9 dem der Botenlieder, und die Werbung um ein *megetîn* erinnert an das Thema von Spielmannsepen, z. B. *wer der bote mochte sîn, de ime irwurbe daz megetîn,* Rother 88f., vgl. 99, 110. Also heimische Stoffwelt. — Die ausdrückliche Erwähnung, daß die Geliebte ein Mädchen ist, führt zu der Frage, ist die *frouwe* in den Kürenbergstrophen verheiratet oder eine Jungfrau? Das Falkenlied, die Klage der Verlassenen, setzt ein nach dem Geliebten sich sehnendes Mädchen voraus, wie das italien. Sonett und die franz. Chanson. Wenn das Frauenlied aus dem natürlichen Empfinden des Weibes hervorgegangen ist, dann sind die Frauenstrophen Gemütsausdruck eines Mädchens. Keine der Frauenstrophen widerspricht dieser Annahme. Die Liebe wird nicht als Dienstverhältnis aufgefaßt, *holt,* geneigt, 7,6 und 9,34 hat den Sinn „in Liebe ergeben", auf 9,34 folgt sofort: *si muoz der mîner minne* usw.; und die Dame an der Zinne kann man sich wohl als Jungfrau denken, wie etwa Hilde in der Gudrun. Das Problem gehört schließlich in den Kreis der Prinzipienfragen des Minnesangs: wie weit ist er Erlebnis, wie weit bloße Fiktion und Gesellschaftsdichtung, Unterhaltung, Spiel. Das sind letzten Endes kulturhistorische Probleme und psychologisch muß die Frage des Wirklichkeitsgehalts eigentlich bei jedem Minnesänger wiederholt werden. Für den Kürenberger ist auszugehen von dem — nun wohl allgemein anerkannten — Gesichtspunkt, daß seine Lyrik Kunstdichtung ist; und zwar auch als Kunst wirken soll, d. h. daß sie als Gesellschaftsdichtung für ein Publikum bestimmt ist. Die Frauenstrophen haben kein anderes inneres Erlebnis zum Untergrund als eben das bloß künstlerische des Dichters, die poetische Einfühlung, und die Freude, seine Umgebung zu rühren durch poetische Liebes-

szenen. Aber die Männerstrophen, außer 7,10, setzen eine weniger sentimentale Empfänglichkeit voraus. 10,1 und 10,9 erscheinen als Ausschnitte aus einer, erlebten oder fingierten, Liebesgeschichte, die sich der Hörerkreis leicht selbst ausmalen konnte. Daß die Männerstrophen nur für Männergesellschaft bestimmt gewesen sein sollten, ist nicht wahrscheinlich, wie auch umgekehrt, die empfindsamen Frauenstrophen nicht nur an Frauen sich wenden. Man darf annehmen, daß die Frauen jener Rittergesellschaft nicht so prüde waren, um nicht auch an derben Scherzen und protzigem Männertum Gefallen zu finden. Damit gelangt man wieder zu den Kulturverhältnissen und zu der zeitlichen und örtlichen Sitte (s. unten).

Die letzte Strophe, 10,17, ist in Beziehung gebracht worden zu einem Gedichte des Peire Vidal (Vetter, GRM. 5, 1913, 553f.; Singer Beitr. 44, 430; Vogt, ebenda 45, 465f.). Eine gewisse Ähnlichkeit der beiderseitigen Motive liegt in dem Vergleich zwischen der Zähmung eines Habichts und der Gewinnung einer jungen Dame. Sollte wirklich ein Zusammenhang zwischen der Strophe Kürenbergs und dem Liede Peire Vidals bestehen, so kann die gemeinsame Quelle eben nur der Vorstellungskreis des internationalen Rittertums sein. Aber für einen deutschen Dichter der vorhöfischen Zeit lag die Motivenverbindung von Weib und Federspiel ohne weiteres nahe (s. unten).

Das Ergebnis der Motivzergliederung läßt sich nun zusammenfassen: Nicht aus einem bestimmten einheitlichen Literaturgebiet hat der Kürenberger die Stoffteile zu seinen episch-lyrischen Liedchen geschöpft in unmittelbarer, bewußter Nachahmung, sondern aus dem allgemein bekannten und verbreiteten Motivenschatz, der in der ritterlichen Vorstellungswelt bereit lag, in dem Wissen und Empfinden der abendländischen Feudalgesellschaft, aus seiner engeren, heimischen Standesgemeinschaft. Die weitere Frage, woher stammt der allgemeine Motivenschatz, gilt ebenso für den höfischen Roman und ist ein Teilproblem der mittelalterlichen Bildungsgeschichte und des mittelalterlichen Wissens überhaupt. Auf die Lyrik Kürenbergs angewendet und auf die einzelnen Fälle, wird man sagen können: die Sehnsucht der Frau nach dem Geliebten liegt in der weiblichen Natur und ist gewiß auch schon in primitiven heimischen Liedchen ausgesprochen worden. Daraus ergibt sich auch naturgemäß die Klage über das Scheiden und das Getrenntsein. Die Klage der Verlassenen in engerem Sinn kann unter dem literarischen Einfluß der mittellateinischen Dichtung, verstärkt durch die klassisch-lateinische, sich zu einem allgemein geläufigen poetischen Phantasiegebilde ausgebreitet haben. Bei diesem Prozeß fand ein einzelner den poetischen Gedanken, das bekannte Symbol des Falken als jungen Helden auf das Liebesverhältnis anzuwenden. Volksverbreitet ist der Glaube an den Zaubergesang, der Kürenberger übertrug die primitive Anschauung in seine ritterliche Raumwelt. Die Furcht vor den Merkern

entspricht landläufiger Wirklichkeit. Das Alleingedenken der Frau an den Geliebten beim Aufstehen oder beim Schlafengehen, ein natürliches Empfinden, ist zur lyrischen Formel geworden, wobei sich dem Dichter der Vergleich des liebenden Errötens mit dem bekannten Bilde von der Rose am Dornstrauch darbot. Die Männerstrophen haben ihren Ursprung unmittelbar in dem gesellschaftlichen Ethos der damaligen vornehmen Kreise. Direkter Einfluß eines Gedankens aus einer fremden Literatur ist nicht nachzuweisen.

5. Die Charaktere.

In den epischen Bildern, in denen Kürenbergs Lyrik Gestalt gewinnt, treten die Charaktere ausdrucksvoll hervor, sie offenbaren sich in ihrer Natürlichkeit. Die Stimmung der Frau ist, außer in der dialogischen Scherzstrophe 8,9, einheitlich die der sehnsüchtigen und bangenden Liebe, je nach den wechselnden Lebenserfahrungen schattiert. Dagegen sind in den Männerstrophen verschiedene Charaktertypen gezeichnet, nicht nur Abtönungen ein und derselben Grundgestalt. In der Stellung gegenüber der Frau ist das Benehmen des Mannes herzlich 7,10, oder rücksichtsvoll 10,9, oder verächtlich 10,17, oder schroff abweisend 9,29; er tritt den der Liebe entgegenstehenden Hindernissen energisch gegenüber 9,21, oder er rät klug, sie zu umgehen 10,1. Das sind Widersprüche. Das Dichtwerk des Kürenbergers besteht aus einzelnen Momentbildern, die unter sich keinen äußeren Zusammenhang haben (die Annahme eines Liebesromans, R. M. Meyer ZfdA. 55, 345ff., hat keinen Anklang gefunden) und nur durch den lyrischen Gehalt, die Minne, verbunden sind. In dem verschiedenen Verhalten des Mannes in der Liebe gegen die Frau liegt die dramatische Wirkung dieser Einzelszenen und darin lag auch der Reiz für das ritterliche Publikum. Damit ergeben sich aus dem biologischen Grundtypus der Gattung „Mann" die verschiedenartigsten zum Teil sich widersprechenden einzelnen Charakterformen des Mannes als Individuum. Aber die Grundrichtung in dem Verhältnis von Mann und Frau ist das Herrengefühl des Mannes, das auf seiner rechtlichen, durch die Sitte gewahrten Stellung beruht: in der Ehe hat der Mann die Munt, die hausherrliche Gewalt. Diese Vorrechtsstellung des Mannes spiegelt sich auch in den Liedern Kürenbergs wieder in der demütigen Hingabe der Frau und dem Selbstbewußtsein des Mannes, das sich in Eigensucht 9,21, in stolzem Freiheitstrieb 9,29, in prahlerischem Spott 10,17 ausspricht.

Die früheren Ansichten über den Charakter des Mannes schwankten zwischen einseitig mißgünstigem und sentimentalem Urteil. Nach Scherer erscheint der Mann stolz und hart, roh, begehrlich, ZfdA. 17, 576, Joseph hat das Verhalten des Ritters in den einzelnen Strophen aus der Tendenz zum Verspotten und Lächerlichmachen der Frau oder

auch als frivoles Spiel erklärt (Lit. bei Bühring II, 10—12, dazu später: R. M. Meyer, ZfdA. 41, 373ff.; Vogt, Lit. Bl. 1898, 259—262; Singer, Beitr. 44, 429f.). Die tiefen Gründe für die Eigenart des Kürenbergers müssen aus der Kultur und dem Empfindungsleben seiner Zeit verstanden werden und dafür können einige literaturgeschichtliche Zeugnisse Anhaltspunkte geben. Am meisten charakterisierenden Gehalt hat die Str. 9,29 im Zusammenhang mit der dazu gehörigen Frauenstrophe 8,1. Sie hat kulturgeschichtlichen Hintergrund. Es ist der Konflikt der zwei stärksten ritterlichen Werte, der Mannespflicht und der Minne. Kampf, Heldentum, das höchste Gebot der Ritterehre, die den Mann am stärksten belebende Freude, die Auslösung seiner seelischen und körperlichen Kräfte: dieses Ideal soll er aufgeben und einer Frau *holt* werden im Zwang der Minne. Es ist das gefährdete Freiheitsgefühl. Jener Rangstreit zwischen Heldentum und Minne ist der ritterlichen Gesellschaft ein Problem gewesen. In der Kaiserchronik 4575—4618 unterhalten sich der Ritter Totila und die wortkecke Dame Almenia, diese legt ihm das Thema zur Entscheidung vor, ob ihm eine Liebesnacht heute oder morgen ein kampfkühner Tag lieber wäre. Der Held wagt die Streitfrage (jeu parti) nicht zu entscheiden, aber für die hohe Wertung der Minne schon in der vorhöfischen Zeit ist es bezeichnend, daß er ihre alles bezwingende Macht anerkennt und den sittigenden Einfluß der Frauen, die den Mann höfisch und kühn machen, ihm also die beiden herrschenden Lebensformen, des feinen gesellschaftlichen Benehmens und der heldischen Kühnheit, verleihen. In der Blütezeit der höfischen Dichtung ist dann dieser Konflikt ein entscheidendes literarisches Motiv geworden als sittliches Problem und zugleich als technisches Mittel für die Bewegung der Handlung. Im Sinne der Artusromane ist die Minne eine Beschränkung der Abenteuerlust, wie in Hartmanns Iwein und, in umgekehrtem Verlauf, im Erec; im Parzival: Gahmuret und Parzival selbst. — Die Widersprüche in dem Verhalten des Mannes gegen die Frau, einmal verächtlich, abweisend, ein anderes Mal rücksichtsvoll, herzlich, zeichnet ebenso die Kaiserchronik in zwei gegensätzlichen Typen: in der Unterhaltung der römischen Ritter 4431—4440 meint der Rohling, er werde nicht klagen, wenn er sein Weib los würde, mancher dagegen lobt seine Frau als *ain frumec wîp, si ist mir alsô der lîp*, sie erfreut ihm sehr sein Herz (Weinhold, Die dt. Frauen II², 182f.; Wilmanns-Michels S. 8; Henrici, mhd. Lyrik S. 31, 36ff.).

Die Spottstrophe gegen die Weiber 10,17 erhält ihren Rahmen in der Wirklichkeit durch die Schilderung der Männergespräche Kaiserchronik 4415—4430, die zum Gegenstand schöne Rosse und gute Hunde, Federspiel und schöne Frauen und viel andere Kurzweil haben. Und als im Rother ein Held die vornehme Hofhaltung seines Königs rühmt, da hebt er hervor das fröhliche Treiben, Federspiel, Rosse und Jungfrauen (Roth. 294ff.). Für eine solche Gesellschaft

paßte auch der Ton des Kürenbergers, wenn vorgetragen wurde, wie man *wip unde vederspil* locken kann. Die römischen Herren der Kaiserchronik redeten aber auch von den Kämpfen der guten Knechte, also von tapferen Taten, und dem König Rother dienten nach der lobenden Schilderung seines Ritters auch *snelle helede*. Als einen solchen *guoten kneht* gibt sich der Ritter aus, der Roß und Eisengewand verlangt, um das Land der Herrin zu verlassen, die ihn zur Liebe zwingen will; er müßte sonst der *zageheit* bezichtigt werden, Kaiserchr. 4421f. — In der Minnelehre bei Docen werden die Männer charakterisiert, ob sie zur Minne untauglich oder geeignet sind. Wer auf seine körperlichen Eigenschaften pocht, auf Kraft, Größe, Schönheit, oder andere, die die Frauen über Kampf und Turnier vernachlässigen, die verstehen nicht die Minne, Eitelkeit sowohl als einseitig übertriebenes Rittertum geziemen ihr nicht. Diesem Typus der Unhöfischen wird der *wol minnende man* gegenüber gestellt, der alle Tugenden gerne übt und rechte Höfischheit besitzt.

Der unhöfische und der höfische Typus ist das Ergebnis zweier zeitlich aufeinander folgenden Kulturformen. Die ältere Lebensart, der unhöfische, historisch gemessen vorhöfische Ritter ist episch lebendig erfaßt in der Kaiserchronik, aphoristisch kurz in den Männerstrophen Kürenbergs, und zwar hier in seinem Ablehnen der zarthöfischen Empfindung der Minne durch Hervorkehren des männlichen Freiheitstriebes in 9,29 und durch Hohn auf alle zarte Liebesregung in 10,17.

Die Kaiserchronik gibt ein Wirklichkeitsbild, aber sie faßt diese Wirklichkeit doch auf als eine Kulturwelt, der weltverachtende Asket jedoch sieht in der von den Menschen geschaffenen und in der durch die menschliche Entwicklung gewordenen Kultur nur den Abfall von früheren besseren Zeiten des Christentums, und wenn der Unterhaltungston der Ritter in der Kaiserchronik geistlos borniert ist, so ist er bei Heinrich v. Melk (Erinnerung 354—372) abschreckend roh, denn hier prahlen sie, wie viel Weiber einer verführt habe und rühmen den als einen guten Knecht, der recht viele Menschen erschlagen hat. Also auch hier das Gesprächsthema: Weiber und Mannhaftigkeit, aber auf ein viel niedrigeres Niveau heruntergezogen. Die auf die Frühzeit folgende höfische Dichtung hat zum Problem die Darstellung eines idealen Rittertums. Zuweilen werden diesem Kontrastfiguren gegenüber gestellt wie der „verbauerte Edelmann" im Iwein. Die höfische Bildung war doch nur eine Zier einer auserlesenen Oberschicht und die Unterhaltung der amusischen Zuhörer in Rudolfs v. Ems Willehalm 9804ff. gibt dem lasterhaften Gespräch in Heinrichs v. Melk Strafpredigt an Rohheit nichts nach. Als dann die Zuchtlosigkeit in den Ritterkreisen überhandnahm, mehren sich auch die Klagen über dörperisches Benehmen der Herren (Lit. s. meine Lit.-Gesch. II, 2 S. 26).

6. Frauenlied, Wechsel, Botenlied.

Aus den Elementen des Stoffes setzt sich der Inhalt des Dichtwerks zusammen, sie führen auf dessen Bau und technischen Ursprung. Diese Motive sind im vorhergehenden besprochen worden. Die Strophen des Kürenbergers sind aber nicht alle unmittelbare Äußerungen des literarischen Ichs, das Ich, das spricht, ist nur in den Männerstrophen der Dichter selbst, dagegen in den Frauenstrophen redet eine andere Person. Im letzteren Fall ergeben sich drei Formen der Einkleidung des Stoffes je nach den sprechenden Personen: die Frau redet allein, das Frauenlied; Frau und Mann stehen im Wechselgespräch, der Wechsel; das Botenlied ist entweder bloß Überbringung des Auftrags oder auch Rückantwort, in welchem Fall das Botenlied also einen Wechsel darstellt. Über den Ursprung der drei Gattungen bestehen die gleichen vier Hypothesen wie über die Entstehung des deutschen Minnesangs überhaupt: die einheimische, die romanische, die lateinische, die mittellateinische.

Der Form nach sind zwei Arten von Frauenliedern zu unterscheiden: die subjektive Art, wo die Frau selbst ihre Erlebnisse und Gefühle ausspricht, und die objektive, wo der Dichter von der Liebe der Frau erzählt, wie in den franz. Romanzen. Bei der ersteren Art kommt die Verfasserschaft zur Frage, ob Frauen selbst die Lieder gedichtet haben oder ob sie Schöpfungen von Dichtern sind, die sich in die Stimmung der liebenden Frau versetzen und aus dieser Fiktion heraus das Lied konzipieren. Für die Kürenbergsammlung ist die Ansicht Scherers, die Frauenstrophen seien von Frauen gedichtet, aufgegeben und ein einheitlicher Verfasser aller Strophen ziemlich allgemein anerkannt.

Das Grundmotiv des Frauenlieds ist die Frauenklage über Trennung von dem Geliebten. Wenn die Liebe ausgesprochen „die Sache der Frau" war, so ist damit die allgemeine Möglichkeit für das Aufkommen von Frauenliedern gegeben. Es ist eine spontane Auslösung innerer Bewegung, die zu poetischer Formung drängte. Auf Grund volkskundlicher Erfahrung (Scherer, ZfdA. 17, 573ff., Anz. 1, 199 (204); Wilmanns, Anz. 7, 261—263; Burdach, ZfdA. 27, 343ff., 356—367; Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur S. 6f.; großer Anteil der Frauen am Volksgesang: Böckel, Dt. Volkslieder aus Oberhessen S. CLIIff.; Mädchen als Hauptträger des Volksgesangs: El. Hugo Meyer, Dt. Volkskunde, 1898, S. 332; Gesamtliteratur über das Frauenlied: Bretschneider S. 32ff.) darf man annehmen, daß bei Romanen und Germanen des Mittelalters im Volke von Frauen verfaßte Liedchen gangbar waren, die von Frauenliebe, von Sehnsucht und Trennung sangen, in einfachster Form, entstanden aus momentanem Empfinden oder für gesellige Gelegenheiten. Eine derartige poetische Gestimmtheit lag im nationalen Charakter gerade des öster-

reichischen Stammes, denn dieser hat immer, auch in höheren Kreisen, eine gewisse natürliche Volksart bewahrt (Scherer, Vortr. u. Aufs. S. 124ff.; Günther Müller, Reallex. II, 211). Mit dieser vom Volkscharakter eingegebenen heimischen Liebes- und Frauendichtung trafen kulturelle literarische Strömungen zusammen, die von gelehrter Tradition getragen waren: die klassisch-lateinischen und die in speziellem Geiste mittellateinischen Einflüsse; die letzteren mochten ihrerseits wieder durch die klassischen Studien befruchtet worden sein. So mochte das Ineinanderwirken dieser drei Faktoren die Entstehung und Ausbildung einer ritterlichen Frauendichtung vorbereitet haben.

Als ältestes Zeugnis für deutsche Frauenlieder dürfen wir die *winileodos* des Capitulare von 789 ansehen, die doch wohl Liebesverse gewesen sind, geschriebene Liebesgrüße von Nonnen, und zwar in deutscher Sprache, da das Wort deutsch ist, vgl. auch *barbara carmina i. e. uuinileodos* (Lit. s. Vogt, LG.[3] S. 140; LG. von v. Unwerth-Siebs S. 24f.; meine Lit.-Gesch. 1,23—25; Brinkmann, Neophilol. 9,52ff.). In die Zeit des Kürenbergers führen die Frauenstrophen des frühen deutschen Minnesangs MF. 3,17 und 4,1 und die Klage der Meerfrau um den entflogenen Raben im Münchener Oswald 744ff. ist der gleichen Gefühlslage entsprungen (s. meine Lit.-Gesch. II, 1 332 Anm. 3, auch Bd. II, 2, 131), und das gleiche zarte Empfinden, von dem einige Lieder unserer frühen Lyrik zeugen, spricht auch aus der Schilderung des Trennungsschmerzes der beiden liebenden Gatten in Wernhers Marienliedern, Fundgr. 2, 158, 22ff. (Steinmeyer, Anz. 2, 142; meine LG. II, 1, 221). Und so ist auch in den ältesten höfischen deutschen Musterromanen die Frau die Heldin der Liebesgeschichte: in Veldekes Eneide sind es Dido und Lavinia, die von Leidenschaft ergriffen den Mann an sich reißen, und Eilhards Isalde hält den großen Minnemonolog, wo gegenüber Tristrants Gefühle fast ganz zurückgehalten sind (Burdach, Reinmar S. 69, 74, 120; Lesser, Beitr. 24, 1899, 361ff. Gotfrids Minnestil hat schon einen ganz andern Ausdruck: nicht in einer Liebesklage Isoldes bricht die Leidenschaft aus, sondern die Gefühle beider Liebenden werden zergliedert). Aus diesem Empfindungskreis der Zeit und aus solchen psychologischen Gründen hat, zeitgebunden, der Kürenberger seine Frauenstrophen — auch in den Wechselgesprächen — geschöpft.

Die Liedgattung „Wechsel" (doppelseitiges Minnelied) kennzeichnet sich dadurch, daß ein Ritter und eine Dame jedes für sich allein in dritter Person in abwechselnden Strophen ihre Liebe aussprechen, wobei die zweite Strophe mit oder ohne Bezugnahme auf die erste steht (A. Angermann, Der Wechsel in der mhd. Lyrik, Marburg. Diss. 1910, mit Lit. Auf einheimischen, volkstümlichen Ursprung deuten Burdach, ZfdA. 27, 343f.; R. M. Meyer, ebenda 29, 121ff., 32, 134; Berger, ZfdPh. 19, 444). Die Ableitung des Wechsels aus dem französischen Débat (Jeanroy, Schönbach) ist von Anger-

mann S. 30ff. widerlegt worden. Schwietering setzt literarische Abhängigkeit von Ovids Heroiden voraus, ZfdA. 61, 62f., 75, 77 u. Anz. 45, 87, Brinkmann nimmt Anregung durch den mittellateinischen Brieftausch an, Entstehungsgesch. S. 111—117. Die meisten früheren Gelehrten leiten den Wechsel aus dem durch Boten vermittelten Verkehr zweier Liebenden ab (s. Angermann S. 75), aber in dem ältesten Wechsel, eben beim Kürenberger 8,1—9,29, ist ein Botenverkehr ausgeschlossen (die Begründung, die Brachmann, Germ. 31, 466f., für die Annahme einer Botschaft versucht, beweist eher das Gegenteil). Für die Entstehung des Wechsels 8,1—9,29 aus volkstümlichen Gebräuchen, improvisierten Wechselgesängen, spricht die der Str. 9,29 innewohnende Tendenz: sie ist eine Trutz- oder Spottstrophe. Unsere volkskundliche Erfahrung darf solche primitive Dichtweise in Österreich voraussetzen, vgl. Scherer, Dt. Studien II, 112 [58]; Burdach, ZfdA. 27, 348 Anm.; Bielschowsky, Gesch. d. deutschen Dorfpoesie S. 26f.; Angermann S. 99; Schwietering, ZfdA. 61, 79f.; Böckel, Dt. Volkslieder aus Oberhessen S. CLVII, Psychologie der Volksdichtung S. 114; E. H. Meyer, Dt. Volkskunde S. 314ff. Ein unmittelbarer Anklang an volkstümlichen Ursprung kann in dem Kehrreim *sô hôh ôwî* des Wechsels bei Dietmar v. Eist MF. 39, 2, 9, 16 gefunden werden (vielleicht ein Taktruf der Schiffer, Schönbach, Wien. S.-B. 141, II, 38f., s. auch meine Lit.-Gesch. 1, 25f.; Burdach, Reinmar S. 80 vermutet darin einen Aufruf zum Tanz). — Das einstrophige Gespräch 8, 9 ist kein Wechsel, sondern eine unmittelbare Unterhaltung, ein wirklicher Dialog.

Die im Gesamtvolkstum lebendigen, nicht durch soziale Standesschranken gehemmten nationalen Qualitäten mochten die Entstehung der Gattung des Wechsels im ritterlichen Minnesang ermöglicht haben, damit wurde er zu einer in der Gesellschaft gepflegten Form, sei es im Vortrag oder als Tanzlied oder als Duett (vgl. Wilh. Hertz, Spielmanns-Buch S. XXIV). Aber wir kennen die Form jener volkstümlichen Wechselgesänge nicht und können es nur für wahrscheinlich halten, daß die unpersönliche Vorführung in dritter Person mit er und sie in manchen Gegenden üblich war, wie etwa „das Mägdlein", „der Bub" bei dem Almtanz in Scheffels Ekkehard. Diese Form, der Wechselmonolog, wo jede der beiden Personen ihre Gedanken für sich allein zum Ausdruck bringt, wurde dann im Minnesang auch konventionell beibehalten als literarisches Motiv, wenn die redende Person der zweiten Strophe auf die erste Bezug nimmt (vgl. Burdach, Reinmar S. 110 und Reg. S. 234 unter Wechsel). Unmittelbar aus dem Salongespräch wie später das Duett bei Ulrich v. Lichtenstein (Scherer, Dt. Stud. I, 48 [55] Anm.) läßt sich der Wechsel nicht ableiten, da Herr und Dame sich dann in direkter Anredeform, in zweiter Person, unterhalten würden. — In dem monologisch gebauten Wechsel steht jede Strophe als abgeschlossene Einheit für sich. Dieser Isolierung nun

kam die einstrophige Technik des älteren Minnesangs an sich schon entgegen. In der einzelnen Strophe — *daz liet* — ist der Formwille des Dichters zusammengeballt, seine künstlerische Absicht erfüllt sich in diesem Gedankenkomplex, ist in diesem Form geworden; dann tritt ein anderer Gedanke im Bewußtsein des Dichters auf, der mit der vorhergehenden, in der betreffenden Strophe abgeschlossenen Einheit in innerer Assoziation stehen, aber auch völlig andere Bahn einschlagen kann. Diese Art der Gedankenbildung liegt auch dem Wechsel zugrunde: es wird einfach eine Frauenstrophe neben eine Männerstrophe gestellt oder umgekehrt.

Das Botenlied ist ein literarischer Niederschlag des mittelalterlichen Fernverkehrs und ist aus der Wirklichkeit in den dichterischen Stoffkreis erhoben worden. Sachgemäß besteht hier der Wechsel als Botenauftrag und Antwort. Im Ruodlieb bringt der Bote der Dame den Heiratsantrag des Helden und nimmt als Antwort den poetischen „Liebesgruß" zurück. In diesem normalen Schema ist auch das Botenlied Kürenbergs 7,1—18 gehalten: die Dame schickt den Boten mit dem mündlichen Auftrag (*und man in*) an den Ritter, dieser gibt beschwichtigende Antwort. Über die Bedeutung des Liebesboten in dem gegenseitigen Verhältnis der Liebenden belehrt der Kaplan Andreas (Andreae Capellani De Amore libri tres ed. E. Trojel, 1892, S. 251f.); auch Arnaut v. Marueil in seinem Salut (Bartsch, Chrest. prov.[3], 1875, S. 91; Diez, Leben und Werke der Troubadours S. 122; Michel, Heinr. v. Morungen S. 167f.; Brinkmann, Entstehungsgesch. S. 64) und Ulrichs v. Lichtenstein Bote spielt eine wichtige Rolle in seinem Frauendienst, z. B. bes. 132,13—142,12, 154,27—159,28. Über das Botenlied s. Burdach, Reinmar S. 78, 80, 81; Brachmann, Germ. 31, 462ff.; Angermann S. 30, 68ff., 75 (mit Lit.). 77f., 133; Alwin Schultz, Höf. Leben 1[2], 173ff. und Reg. S. 668; Brinkmann, Entstehungsgesch. S. 114—116, 126.

Aus der ältesten österreichischen Liebeslyrik, die in heimischer Gestimmtheit durch Kürenberg vertreten und für die durch Heinrich v. Melk eine modischere, schon höfischere Kunstdichtung bezeugt ist, wurden die Gattungen des Frauenlieds, des Wechsels und des Botenlieds von den folgenden Minnesängern übernommen.

22.
Von der dichterischen Technik in Polizians 'Stanze per la giostra'.

Von Dr. **Otto Mayr**, Innsbruck.

Über den künstlerischen Wert der 'Stanze' ist bisher recht wenig veröffentlicht worden, und von dem wenigen scheint mir noch immer Gasparys gedrängte, aber sehr gehaltvolle Darstellung[1] die beste zu

[1] Adolf Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur (Berlin 1885 u. 1889), II. Bd., S. 228—237.

sein. Denn für die ästhetische Beurteilung eines Dichtungswerkes genügt es nicht, dessen Hauptphasen und etwa noch besonders auffallende Partien nacheinander zu besprechen, wie es u. a. A. Momigliano in einer längeren Einleitung zu seiner Neuausgabe[1] macht; gerade ein Werk wie die 'Stanze', das so wenig mit Handlung — äußerer wie innerer — zu tun hat, verlangt, will man ihm näher kommen, eine ganz andere Art der Betrachtung. Wir werden vielmehr bei der künstlerischen Einschätzung von bestimmten ästhetischen Gesichtspunkten ausgehen und eine Reihe von Beispielen daraufhin zu prüfen haben. Das Programm zu einer solchen Untersuchung geben am besten Voßlers Worte wieder: „Poesie (Gefühlswirkung der Sprache) und Prosa (Begrifflichkeit) sind derart aufeinander angewiesen, daß sie sich zwar zeitweise voneinander entfernen und wie zwei Arme eines Flusses das Wasser sich abgraben können, dann aber immer wieder in Vereinigungen und neuen Verflechtungen sich gegenseitig stärken. . . . Da in jedem poetischen Stil, selbst in dem duftigsten Lied, . . Prosa steckt, überwundene, dienende, geknebelte Prosa, die in anderen Dichtungen aber nur halb oder teilweise unterworfen oder gar eigenwillig geblieben und störend geworden ist, so entsteht die Aufgabe, diesem Verhältnis nachzugehen[2]."

Das Wesen der 'Stanze' erfaßt man vielleicht am klarsten, wenn man die Hauptwerke der großen Epiker des Cinquecento, Ariost und Tasso, zum Vergleich heranzieht. Ich wähle hiezu die bekannten Einleitungsstrophen zu 'La Gerusalemme liberata' und 'L'Orlando furioso'[3]. Polizian beginnt:

a Le *gloriose pompe* e' *fieri ludi*
b Della città che 'l freno allenta e stringe
c A' magnanimi Toschi, e i *regni crudi*
d Di quella dea che 'l terzo ciel dipinge,
e E i *premi degni alli onorati studi*,
f La mente audace a celebrar mi spinge;
g Si che i gran nomi e fatti egregi e soli
h Fortuna o morte o temps non involi.

Ganz kurz wird in allen drei Strophen das Programm entwickelt, aber doch in grundverschiedener Art. Während Tassos unruhvolle Strophe nach Vers f einen Bruch zeigt und aus der Ich-Redeform jäh ins rein Epische übergeht, während Ariosts Einleitungsverse über eine leere, äußerliche Aufzählung nicht hinauskommen, greift Polizian die

[1] A. Ambrogini Poliziano, Le Stanze, l'Orfeo e le Rime (Torino 1923), S. 7—39.

[2] Karl Voßler, Die Grenzen der Sprachsoziologie, in: Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie (München 1923), S. 228/31.

[3] Vgl. Th. Spoerri, Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso, (Bern 1922). — Die Strophentexte sind der Kürze halber nicht aufgenommen.

inneren Leitmotive seines Werkes prägnant heraus und führt sie in schöner, gleichmäßiger Gliederung in die Oktave ein; bezeichnend ist, wie 'regni crudi' als geistiges Hauptmotiv in die Mitte zwischen die beiden Stützpfeiler der äußeren Handlung, 'pompe-ludi' und 'premi-studi', gesetzt ist[1]. So zeigt sich schon in der ersten, in der Strophe der sachlichen Disposition, bei Polizian ein dem Epos wesensfremder Zug, der in Tassos und besonders in Ariosts Einleitungsstrophen fehlt: der Drang zu Symbolik. Denn für den Florentiner Hofdichter ist es mehr als Allegorie, wenn er von der Stadt spricht, „die den Toskanern die Zügel schießen läßt und strafft." Daneben ist eine stärkere Stilisierung unverkennbar, und wenn sich Tasso und Ariost mit einem bescheidenen 'canto' (vgl. Homer und Vergil) zufrieden geben, geht Polizian in Vers f weit über die epische Formel hinaus, sie wird ins geistige übertragen, bekommt symbolischen Gehalt.

Strophe 2 gibt die übliche Anrufung der höheren Macht. Tasso ruft Urania an, der Florentiner wendet sich spontan zu Amor, dessen Walten wie ein roter Faden das ganze Epos durchzieht. Tassos Bitte ist Formel; Polizian weiß auch dieses herkömmliche poetische Mittel künstlerisch auszuwerten. Ein geistiges Programm taucht noch einmal auf, jenes, das dem Dichter schon von vornherein als das seines Werkes gegolten haben mag: Nicht eine rasche Handlungsfolge, überhaupt nicht 'Handlung' im eigentlichen Sinne, sondern die Liebe Giulianos von Medici zu Simonetta in die Sphäre des Ideellen zu rücken, freilich mit Hilfe einer Unmenge von Darstellungsdetails, mit einem fortwährenden Abschweifen in die Gefilde der Mythologie und der Natur.

Ich stelle noch zwei Strophen einander gegenüber, Strophe 4 bei Tasso und Polizian:

Tasso: Tu magnanimo *Alfonso*, il qual ritogli
Al furor di fortuna, e guidi in porto
Me peregrino errante, infra li scogli,
E fra l'onde agitato, e quasi absorto
Queste mie carte in lieta fronte accogli,
Che quasi in voto a te sacrate i' porto.
Forse un dì fia la presaga penna
Osi scriver di te quel ch' or n' accenna.

Polizian: E tu ben nato *Laur*, sotto el cui velo
Fiorenza lieta in pace si riposa
Nè teme i venti o 'l minacciar del cielo
O Giove irato in vista più crucciosa,
Accogli all' ombra del tuo santo stelo
La voce umil tremante e paurosa;
O causa o fin di tutte le mie voglie,
Che sol vivon d'odor delle tue foglie.

[1] Tatsächlich ist auch nur dieses 'geistige' Motiv von Polizian behandelt worden. Hierüber am Schlusse.

Grob stofflich ist in beiden Oktaven ziemlich dasselbe gesagt; aber bei Polizian ist die Huldigung zu einem einheitlichen Bild erhoben, die Symbolik ist nicht hineingezogen, sondern vielmehr organisch aus dem Begrifflichen herausgewachsen, und unter dieser prächtig sich entfaltenden Blüte verschwindet alles Verstandesmäßige; auch die Person des fürstlichen Gönners geht ganz darin auf. Die phrasenhafte Lobrede Tassos mit ihrer prosaischen Unterwürfigkeit hält damit keinen Vergleich aus.

Mit feinem künstlerischen Verständnis hat Polizian das symbolische Bild in der nächsten Strophe wieder aufgegriffen:

E posto il nido in tuo felice ligno,
Di roco augel diventi un bianco cigno?

Zahlreiche Partien der 'Stanze' enthalten Naturschilderungen, die in die spärliche Handlung wie zufällig verflochten sind und für sich selbst betrachtet und gewertet werden müssen; hier hat der feinsinnige Renaissancekünstler wie allbekannt sein Bestes gegeben. Aber in die Technik des Dichters hat man kaum noch geblickt:

I/ 17. Quanto è più dolce, quanto è più sicuro
Seguir le fere fuggitive in caccia
Fra boschi antichi fuor di fossa e muro,
E spiar lor covil per lunga traccia!
Veder la valle e 'l colle e 'l aer puro,
L'erbe e fior, l' acqua viva e ghiaccia!
Udir gli augei svernar, rimbombar l'onde,
E dolce al vento mormorar le fronde!

18. Quanto giova a mirar pender da un' erta
Le capre, e pascer questo e quel virgulto;
E 'l montanaro all' ombra più conserta
Destar la sua zampogna e 'l verso inculto!
Veder la terra di pomi coperta,
Ogni arbor da' suo' frutti quasi occulto;
Veder cozar monton, vacche mugghiare,
E le biade ondeggiar, come fa il mare!

19. Or delle pecorelle il rozo mastro
Si vede alla sua torma aprir la sbarra:
Poi, quando move lor co 'l suo vincastro,
Dolce è a notar come a ciascun garra.
Or si vede il villan domar col rastro
Le dure zolle, or maneggiar la marra;
Or la contadinella scinta e scalza
Star con l'oche a filar sotto una balza.

Der hohe künstlerische Wert dieser Strophen beruht darauf, daß Anschauung und Gefühlswirkung sich gegenseitig durchdringen. Nicht bloß das äußere Bild der schönen Natur ist gegeben, sondern auch die ganze Naturstimmung, und beide sind zu harmonischer Einheit gebracht.

Damit, daß Giuliano selbst begeistert erzählt, ist das Ganze von vornherein in die Sphäre des Gefühls gestellt, doch auch die Anschauung bleibt bestehen: Er sieht sich selbst bei seinen Streifzügen in der lauschigen Natur und wir sehen mit ihm. 'Veder' 17e, 18e, 18g, 'mirar' 18a, 'udir' 17g, schließlich si 'vede' 19b, 19e und 'dolce è a notar' 19d sind alles Ausdrücke, die auf lebhafte Anschauung hinarbeiten, uns geradezu zwingen, mitzuschauen und mitzufühlen. Strophe 17 setzt mit energischer Bewegung ein, die uns jäh aus dem abstrakten Argumentieren des Weiberfeindes Giuliano (Str. 13—16) herausreißt. 'Seguir — fuggitive — spiar' betonen eindringlich das Bewegte und diese Bewegung unterstützt unsere Einfühlung. Sogar die Substantiva sind bewegungsbetont: '*in* caccia — *per* lunga traccia' weisen in dieser präpositionellen Verbindung keineswegs auf einen Zustand. Dann fällt der Dichter unvermittelt — auch das ist Bewegung — in eine andere, zartere Stimmung, in die der reinen Kontemplation ('Veder' 17e spricht sehr deutlich), die gleichwohl noch immer keine ruhige ist, sondern rasche Einzelbilder gibt, wie sie sich eben dem streifenden Jäger bieten: Tal und Hügel und der Äther in der Ferne, wie ein momentaner Gesamteindruck; einzelne Gräser und Blumen und das sprudelnde, kühle Wasser, wobei in 'viva' noch leise das Bewegungsmotiv nachklingt. Wieder unvermittelt reihen sich daran Gehörseindrücke in reizvoller Steigerung: 'Udir gli augel svernar' steht noch auf gleicher Stufe mit dem Vorausgehenden, 'rimbombar l'onde' führt mit seinem Klangwert zu intensiver Einfühlung, der Schlußvers geht in weicher, verträumter Stimmung auf, die wieder durch onomatopoetische Mittel gestützt ist; man beachte die Klangmalerei gerade in den gefühlswertigen Ausdrücken (dolce, mormorar).

Die beiden nächsten Strophen halten diese Stimmung fest und vertiefen sie. Die Bewegung klingt in Untertönen fort.

Eine Reihe von Bildchen, scheinbar in zwangloser Folge, zieht an uns vorüber. 'Mirar' 18a lenkt aus der Gefühlssphäre von 17h wieder zurück zur Kontemplation, es knüpft an 'veder' 17e an. Aber es ist ein wesentlich anderes Schauen als dort, wo alles wie im Fluge erfaßt ist; es ist nicht mehr das unendlich Mannigfaltige des Gesehenen, das begeistert, sondern der einzelne Eindruck, das Kleinleben voll Reiz und Gemütstiefe. 'Pender' arbeitet auf lebhafte Anschauung hin; 'questo quel virgulto' zeigt außerordentlich fein das langsame, bedächtige Klettern der Ziegen am Berghang, ihr wählerisches Hin- und Hersuchen; ed sind voll friedlicher, heiterer Stimmung (man beachte den Ausdruck 'all' ombra più conserta', der mehr als reine Anschauung gibt). Wieder ist die Gesichts- in eine Gehörsvorstellung übergegangen, um nochmals zu wechseln (e); das Bewegungsmotiv scheint überall durch, und in majestätischer Bewegung klingt die Strophe aus.

Inniges Fühlen des Menschen mit der Tierseele spricht aus den reizenden Versen 19a-d. Von poetischem Feingefühl zeugt schon die

Wortwahl. Dem zarten 'pecorelle', das durch den Gegensatz zu 'rozo mastro' noch gehoben ist, entspricht im folgenden (b) 'la sua torma', beide gefühlsbetont: 'Pecorelle' an sich als Diminutiv, 'sua torma' vom Standpunkt des betreuenden Hirten aus; in der Verknüpfung dieser verschiedenen Gefühlswerte liegt das Künstlerische. Kein Mißton stört das treuherzige Verhältnis zwischen Mensch und Tieren. Sie standen in Strophe 18 in friedlichem Nebeneinander, wir fühlten die Ruhe, die Atmosphäre des Behagens; in 19d haben wir mehr: der Hirte, der in seiner Einfalt mit seinen Lieblingen schilt — das ist ein köstliches Bildchen, so voller Naivität und von warmem Gefühl belebt, zugleich höchst anschaulich gemacht durch das selbst wieder den Gefühlston anschlagende 'dolce è a notar'. Klare Bildwirkung geht mit der Stimmung Hand in Hand, beide sind nicht zu trennen; und von besonderem Reiz ist auch wieder die Bewegung die in langsamem Strömen und Gehemmtsein das Ganze durchzieht: das begriffliche 'gregge' würde uns kein besonderes Bewegungsmoment vermitteln, während 'torma' in Verbindung mit 'sbarra' das Sich-Stauen betont, die noch gehaltene Bewegung. 'Move' setzt mit kräftigem Drange nach vorwärts ein, unterstützt durch das bildhafte 'vincastro'. Langsam ebbt die Bewegung wieder ab (der Landmann bei seiner Feldarbeit, gemächlich, unverdrossen), um in voller Ruhe auszuklingen: das Bauernmädchen mit den Gänsen unter dem Felsen, eines der hübschesten Idylle! Mit nur ein paar Strichen ist die Situation gegeben, die Einzelworte haben an sich keinen Gefühlswert, und doch schwebt uns hier etwas wie vom Zauber des deutschen Märchens vor.

Wir sehen: Zuschauen und Sich-Einfühlen sind hier eins geworden. Alles ist nicht nur gesehen, sondern auch mitempfunden, und die poetische Seite des Landlebens wird zur Hauptsache. Nichts ist gemacht und ausgeklügelt[1]. Begeistert hebt die Rede Giulianos an; Strophe 17 ist von starker Bewegung durchzittert, auch die Sinnesempfindungen sind in diese hineingezogen. Erst das besinnlichere Lauschen ('udir' g) hat etwas Sänftigendes, das hinüberleitet zur idyllischen Ruhe in Strophe 18, mit ihrem gedämpften, abgeklärten Ton, mit ihrem reichen Empfindungsgehalt, der in 19a-d seinen Höhepunkt erreicht.

Nirgends verweilt Polizian lange (mit Ausnahme von 19a-d, das wieder durch Bewegung zerlegt ist), sondern springt rasch von einem Bilde zum nächsten über. Er will nicht anders. Denn die Landschaftsschilderung hat hier eine ganz persönliche Note: Giuliano spricht, dieser frische, kerngesunde Giuliano mit dem fröhlichen Jägerherzen, der nicht in, sondern mit der Natur lebt, der das richtige Verhältnis zu ihr gefunden hat. Es ist kein weichliches, überempfindsames, tatloses Sich-Versenken; er ist ein Stück von ihr selbst, er

[1] S. später S. 361.

schaut ihr beglückt ins Auge und freut sich ihrer reichen Schönheit Weil also die Natureindrücke nicht schlechthin gegeben sind wie etwa Zufälliges, sondern weil ihnen allen ein bestimmter Gefühlswert an haftet: darum die hohe Wirkung dieser Verse, die über jene einer ge wöhnlichen Landschaftsschilderung weit hinausgeht. Wir teile freudig Giulianos Begeisterung, sehen wir doch mit seinen Augen So ist er zum wahrhaften Interpreten geworden und nachdrücklich läßt ihn der Dichter diese Rolle bis zum Schluß behaupten: in den gu verteilten Wörtchen des Hinweises erscheint er uns jedesmal al Schauender, und in seinem Schauen gewinnt auch das unsere an Kraft; wir tun es aus bewegter Seele heraus[1].

Wie Polizian scheinbar lose Eindrücke zu einheitlicher Stimmung zu verdichten weiß, zeigt auch seine Frühlingsstrophe (I,25):

Zefiro già di be' fioretti adorno
Avea de' monti tolta ogni pruina:
Aveva fatto al suo nido già ritorno
La stanca rondinella peregrina:
Risonava la selva intorno intorno
Soavemente all' ora mattutina:
E la ingegnosa pecchia al primo albore
Giva predando or uno or altro fiore.

Leise, da und dort, wie tastend, dann immer sieghafter tritt der Frühling ins Land. Die Stilform wahrt zwar rein äußerlich den epischen Charakter: 'già ... aveva tolta — aveva fatto ... già — risonava — giva' hören sich an wie Entwicklungsglieder eines Nacheinanders. Nun, Hauptsache ist dem Dichter nicht zu erzählen, was schon vergangen ist und was jetzt vorgeht; der Zeitenwechsel hat andere Bedeutung, die für die Einfühlung ausschlaggebend wird: ein Bewegungsmoment tritt damit in den Rahmen. Lenz ist Erwachen, Reimen, Werden — und das eben ist Bewegung, Fortschreiten. Aus dem schüchternen Ahnen, das durch die Natur geht, wird Bewußtsein und helle Freude. So gewinnt die allegorische Figur des blumengeschmückten Zephir Symbolkraft: Er ist kein Schemen, sondern der wirkliche Erwecker schlummernder Kräfte. Und wie stark gefühlswertig sind die folgenden Verse: die Heimatsehnsucht der Wanderschwalbe, die unbeirrt in ihr altes Nest zurückgekehrt ist; das liebliche Gezwitscher im Wald zur Morgenstunde (man beachte die Wendung 'risonava la selva', die der Einbildungskraft mehr Raum läßt als etwa ein 'cantavan l'augelletti'). Die Verse g h sind ein Gegenstück zu 19gh (s. o. S. 355): Polizian schließt auch hier mit einem hübschen Kleinbild, das er mit aller Liebe ausmalt. Nur die Art, wie sie auf unser Inneres wirken, ist anders. Auf Strophe 19 folgt ein Lob des goldenen Zeitalters, und die Anfangsverse von

[1] S. Emil Winkler, Das dichterische Kunstwerk (Heidelberg 1924), S. 84.

Strophe 20 'In *cotal* guisa già l'antiche genti Si crede esser godute al secol d' oro' sind ganz aus der friedsamen, ruhevollen, pastoralen Stimmung heraus gesprochen, die in 19gh herrscht. Auf Strophe 25 dagegen folgen Giulianos rasche Vorbereitungen zur Jagd, und in 25gh wird dieser Bewegungsakkord schon leise angeschlagen. Es ist ganz lustvolles, arbeitsfreudiges Dasein, das Nehmen und Geben gleich froh macht. Der Lebensdrang ist intensiviert; 'or uno or altro fiore' hebt auch das sinnliche Auge empor zu Fülle und Schönheit.

So ist eine Gesamtstimmung von hohem Gefühlswert erzielt, die Natur hat Seele gewonnen: ihre Auferstehung ist vermenschlicht, sie wird durch die Personifikation zu einer Tat, die einem Herzensbedürfnis entspringt; die Sehnsucht der Schwalbe läßt in uns bestimmte Saiten erklingen. Anders die zweite Strophenhälfte: erfülltes Hoffen, sich selbst genügende Freude, fröhlicher Arbeitsgeist werden laut, die Natur ist wiedergeboren, sie ist aus einem passiven Objekt (ab) suchend und sehnend (cd) ein aktiv sich äußerndes, schaffendes Subjekt geworden.

Die weiche Stimmung des hereinbrechenden Abends gibt Str. 54, die — bezeichnend — der Nymphe in den Mund gelegt ist, zu der Giuliano in heißer Liebe entbrennt:

Or poi che il sol sue rote in basso cala
E da quest' arbor cade maggior l' ombra,
Già cede al grillo la stanca cicala,
Già il rozo zappator del campo sgombra;
E già dall' alte ville il fumo esala;
La villanella all' uom suo 'l desco ingombra;
Omai riprenderò mia via più corta:
E tu *lieto ritorna* alla tua scorta.

Es ist wieder keine Beschreibung, sondern jenes scheinbar willenlose, sanfte Gleiten von einem Milieu und seinen Gefühlswerten zum andern, wie leichter Wellenschlag: wir schreiten mit dem müden Landmann heim vom Feld, wir sehen von seinem Dörfchen den Rauch aufsteigen, wir treten mit ihm an den Tisch, den ihm sein Weib gedeckt — wir fühlen mit ihm ganz die abendliche Feierstimmung.

Im Zusammenhange gewinnt diese Partie noch eine leicht elegische Färbung: es wird Abend, die schöne Nymphe will scheiden. Und lächelnd, ganz Liebreiz (Str. 55), geht sie von Giuliano, der wie erstarrt dasteht, Trauer und —Verlangen im Herzen (Str. 56, s. S. 360). Wie bitter klingt das 'lieto ritorna' aus solchem Munde!

Auch Strophe 60 'Die Nacht' ist Bindeglied. Sie ist als lyrischer Ausklang der Strophenfolge 56—59 gedacht, wo die Seelenqual, die Selbstpeinigung Giulianos gegeben wird. Die innere Unrast,

in die wir hineingezogen sind, wird in eine träumerische Stimmung übergeführt, sie mäßigt sich und klärt sich ab:

La notte che le cose ci nasconde
Tornava ombrata di stellato ammanto:
E 'l usignuol sotto le amate fronde
Cantando ripetea l' antico pianto;
Ma solo a' suoi lamenti eco risponde,
Ch' ogn' altro augel quetato avea già il canto:
Dalla cimmeria valle uscian le torme
De' sogni negri con diverse forme.

Die Einführung der Nacht als Allegorie, also als etwas bildlich Vorgestelltes, ist an sich eine bewußte Abkehr vom quälenden Ton des Vorausgegangenen; unsere Einbildungskraft erhält wieder neue Nahrung: die Pracht des dunklen Sternenhimmels wird auf eine handelnde ('tornava' b) Person bezogen und so für uns lebendig, der ganze Rhythmus betont das Feierlich-Getragene. Vers c zieht uns in die zarte Stimmung des Nachtigallenschlages, dem nur mehr das Echo antworten darf. Die Natur ist nicht Schauobjekt, sie lebt und fühlt, wie wir fühlen: sie liebt[1], sie weint, sie klagt. Es ist ein wunschloses Ausklingen in den Frieden der Nacht, und schon gewinnt das Metaphysische Gestalt und Form (gh).

Dies über die Landschaftsschilderung. Noch wichtiger ist dem Künstler die Teilnahme des Lesers an den Menschen, von denen er berichtet, vor allem an Giuliano.

Wie Kontemplation und Gefühl auch da sich gegenseitig durchdringen, zeigt die bekannte Stelle Strophe 40—44. Giuliano ist vom Pfeile Amor getroffen:

41. Ah qual divenne! ah come al giovinetto
Corse il gran foco in tutte le midolle!
Che tremito gli scosse il cor nel petto!
Di un ghiacciato sudore era già molle;
E fatto ghiotto del suo dolce aspetto
Già mai gli occhi dagli occhi levar puolle;
Ma tutto preso dal vago splendore
Non s' accorge il meschin che quivi è Amore.

42. *Non s' accorge* che Amor lì drento è armato,
Per sol turbar la sua lunga quiete;
Non s' accorge a che nodo è già legato;
Non conosce sue piaghe ancor secrete:
Di piacer, di desir tutto è invescato;
E cosi 'l cacciator preso è alla rete.
Le braccia fra sè loda e 'l viso e 'l crino;
E 'n lei discerne un non so che divino.

[1] 'Le amate fronde' aus Dante, Par. XXIII, 1.

43. Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d' erba:
Lo inanellato crin dell' aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
Ridegli attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba.
Nell 'atto regalmente è mansueta;
E pur col ciglio le tempeste acqueta.

44. Folgoron gli occhi d' un dolce sereno,
Ove sue face tien Cupido ascose:
L' aer d' intorno si fa tutto ameno,
Ovunque gira le luci amorose.
Di celeste letizia il volto ha pieno,
Dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
E canta ogni augelletto in suo latino.

Starke Innenbewegung setzt rasch in Strophe 41 ein; durch den plötzlichen Ausruf sind wir intensiv erregt. 'Corse — foco, tremito — scosse' gehen auf bewegte Anschauung, die Ausrufsform erhöht noch die Wirkung. Vers d führt aus der Fieberhitze in eine Art Erstarrung, das kontemplative Moment tritt immer stärker heraus: 'Aspetto — gli occhi dagli occhi levar — splendore' arbeiten energisch darauf hin; aus dem aktiven 'ghiotto' (e) ist ein vollkommen passives 'tutto preso' (g) geworden. — In Strophe 42 freilich kommt die Reflexion des Dichters — und damit auch unsere — ganz an die Oberfläche; aus der lebhaften Erregung heraus haben wir die epische Distanz wieder gewonnen, wir blicken (in d) sogar in die Zukunft, und e f gibt noch einmal das Fazit mit leicht humorvollem Einschlag. Und nun folgen zwei der schönsten Strophen der Dichtung (43, 44):

Wieder geht Polizian von der Anschauung aus, und zwar vom Sinnfälligsten, von der Farbe. Aber schon durch Stellung und Wiederholung ist 'candida' (43a) aus der Natur eines gewöhnlichen Farbreizes herausgehoben: Strahlend, ganz überirdisch steht uns die Erscheinung gegenüber, und erst dem näher forschenden Auge zeigt sich der Blumenschmuck (b). Mit 'inanellato' (c) — 'scende' (d) setzt leise Bewegung ein, mit 'fronte umilmente superba' (d) das Gefühlsmoment, das in der Natur sein Echo findet und sich auf die Idealgestalt zurückprojiziert (f).

In Strophe 44 wird das Motiv 41f wieder aufgenommen, nur ist die Gefühlsseite stärker geworden, schon im Wortschatz: 'Dolce sereno' (a), 'ameno' (c) sind gefühlwertig, 'amorose' (d) ist als höchste Steigerung an den Schluß gestellt. Dieses Grundmotiv des durchdringenden Leuchtens, das aus Simonettas Augen bricht und das Symbol wird für Giulanios jäh erwachte Liebe kehrt, immer wieder: 'Folgoron gli occhi' (a), 'face — ascose' (b), am Schlusse 'le luci', die der ganzen Umgebung Anmut leihen (cd). Simonetta ist bei aller

Hoheit doch nicht als heroisch-unnahbares Wesen dargestellt, sie ist Mensch wie Petraccas Laura[1]. Gefühl und Anschauung durchdringen sich in e f, und am Strophenende erscheint nochmals die Natur, ganz im Banne der wunderschönen Erscheinung, in ehrfürchtigem Schweigen und tausendstimmigem Jubel.

Es ist ein beständiges Fluten und Sinken zwischen Anschauung und Gefühl, eine Art innerer Bewegung, und die macht eigentlich den hohen Reiz dieser Stelle aus. Beide sind in glücklicher Harmonie gebunden, sie unterstützen, ergänzen, bedingen einander.

Interessant ist auch, die besprochene Strophenfolge I, 41/42 mit einer anderen zusammenzuhalten, die eine ähnliche Situation gibt (I, 56/57). Dort Giuliano unter der Schwere eines plötzlichen Eindrucks, betroffen, unsicher, erst allmählich zum ergriffenen Betrachter werdend (in 43-44); hier Giuliano in Seelenqual sich windend, der er zu erliegen droht:

56. Che de' far Julio? Aimè che pur desidera
Seguir *sua stella* e pur temenza il tiene:
Sta come forsennato, e 'l cor gli assidera,
E gli s' agghiaccia il sangue entro le vene:
Sta come un marmo fisso, e pur considera
Lei che se 'n va nè pensa di sue pene;
Fra sè lodando il dolce andar celeste
E 'l ventilar dell' angelica veste.

57. E par che 'l cor del petto se gli schianti,
E che del corpo l' alma via si fugga,
E che a guisa di brina al sol davanti
In pianto tutto si consumi e strugga:
Già si sente un degli altri amanti,
E pargli che ogni vena amor gli sugga.
Or teme di seguirla, or pure agogna:
Qui el tira amor, quinci 'l ritrae vergogna.

Giuliano ist sich nun bewußt, daß ein Stärkeres über ihn Macht bekommen hat, über ihn, den kühnen Jäger, dem jede Fessel verhaßt ist. 'Che de' far Julio?' ist wie ein Aufschrecken aus dem vorangehenden wunderbaren Naturbild (Str. 55, s. S. 362). Giuliano ist nicht mehr der schönheitstrunkene, naive Mensch, sondern der Wissende, jäh aus seinem behaglichen Gleichgewicht Gezerrte, unfähig, sein Ich durchzusetzen einer Macht gegenüber, der er unterliegen mußte, weil er sie nicht richtig einschätzte. Eine Regung läuft gegen die andere an: 'Desidera

[1] Vgl. Petrarca: „Il ciel . . . in vista si rallegra D' esser fatto *seren* da sì begli *occhi*" (zit. in A. Donatis Ausg. der 'Stanze', Roma-Milano 1910, S. 19). — Der ausführliche Vergleich mit Dantes Beatrice, den P. Micheli (La vita e le opere di A. P., Livorno 1917, S. 61f.) anstellen will, erstreckt sich nur auf Äußerlichkeiten und ist im übrigen vollständig verfehlt.

seguir — temenza il tiene, qui el tira amor — quinci 'l ritrae vergogna'. Wieder gehen Gefühl und Anschauung zusammen: 'Sta come forsennato' und 'sta come un marmo fisso' sind wie ein Echo von 'l cor gli assidera' und 'E gli s' agghiaccia il sangue entro le vene'. Die Einzelheiten ließen sich noch weiter verfolgen. Aber nie verliert sich Polizian ganz im Lyrischen, letzten Endes wahrt er doch immer die epische Distanz.

Giulianos innere Wandlung ist wohl vorbereitet. Zu Anfang ist er der Typus des Naturmenschen, rauh aber offen, begeistert für sein freies Leben, für die Jagd. Aber so gewinnend diese durch und durch fröhliche, mit der Natur wie in einem zweiten goldenen Zeitalter verbrüderte Gestalt ist: ihre Selbstsicherheit ist nicht auf Erfahrung gebaut, sie entspricht nicht dem Ideal des Renaissancemenschen. Giuliano lehnt kurzweg alles ab, was in seine glücklich-beschränkte Welt nicht hineinpaßt; und das ist die schwache Seite, wo er empfindlich getroffen wird. Die Vorwürfe, welche er gegen das weibliche Geschlecht erhebt (Str. I, 13—16), sind ein Schwall von bissigen Worten, ein wirres Durcheinander von Vergleichen, die alle mehr oder weniger gesucht erscheinen. Seine Argumente sind lediglich abstrakte, er ist einmal Weiberfeind und will nichts anderes sein. Ganz anders, wenn er von seinem fröhlichen Leben in der Natur, von der Jagd erzählt: der nämliche Giuliano spricht da auf einmal eine konkrete, höchst anschauliche Bildersprache, und diesen Bildern leiht er wirkliche Gefühlswärme[1]. Nirgends treffen so scharf die Gegensätze aufeinander als hier, und das ist beabsichtigt.

Giuliano reitet frischen Mutes zur Jagd aus (I, 26); allen ist er voran, und plötzlich erspäht er die Hindin, die Amor gebildet hat (I, 34) und verfolgt sie mit der ganzen Leidenschaft des Jägers. Ist das nicht symbolisch? Gerade seine schönste Freude soll der Schlüssel werden zu neuer — schmerzlicher — Erkenntnis, die er bisher so schroff abgelehnt. Alles ist daran gesetzt, dieses Motiv stark herauszuarbeiten; Strophe 35—37 sind durchströmt von rasch pulsierendem Drängen, von einem eigenartigen Gemisch äußerer und innerer Bewegung. 'Al giovan cacciator si offerse quella' (34f) und 'Lieto spronò' (g) sind ein Schlag; und nun ist die Verfolgung mit all dem brutalen Vorwärts, mit ihren retardierenden Momenten, mit Hoffen und Zagen geschildert. In 'stringa o tocchi — picciol campo riprende' (35gh, Text S. 365) ist der Gegenzug mit einem Male stärker fühlbar geworden, der Kampf spitzt sich zu, die übernatürliche Kraft des Tieres triumphiert, sie wird völlig aktiv, sie reißt den Jäger an sich (Str. 36): Aus dem überstürzten Nacheinander von 'segue in van (a) — di seguirla in van si accende' (b) spricht ein anderes als aus den planmäßig gesteigerten Ausdrucksbewegungen in Str. 35; das Metaphysische saugt langsam alles Gegenständliche

[1] In den Strophen I, 17—19 (S. 353).

in sich ein. Die 'bella fera' (35e) wird zu einer 'vana effigie' (36a), schließlich zu einer 'disianza' (37a), zu einer 'vana speranza' (37e): der ehedem so selbstsichere, über allem stehende Jüngling hat selbst etwas vom Wesen der vielgeschmähten Liebenden angenommen! Unter solchen Bedingungen wird Giulianos rasche seelische Wandlung glaubhafter, sie ist uns menschlich näher gerückt. Und in diesem Zustande gesteigerter Erregung, fieberhafter, innerer Anschauung sieht mit einem Male Giuliano die schöne Simonetta zwischen Blumen lächelnd:

37g: Ivi sotto un vel candido gli apparve
Lieta una ninfa; e via la *fera* sparve.

Die 'vana effigie' hat ihre Sendung erfüllt, ist wieder zur 'fera' geworden, sie hat ihr animalisches Leben wieder gewonnen. Das unbegreiflich starke Sehnen, das Giulianos Brust erfüllt, wird in eine andere Richtung gelenkt:

38. La *fera* sparve via dalle sue ciglia;
Ma il giovan della *fera* omai non cura;
Anzi restringe al corridor la briglia,
E lo raffrena sopra alla verdura.
Ivi tutto ripien di maraviglia
Pur della *ninfa mira* la *figura:*
Pargli che dal bel *viso* e da' begli *occhi*
Una nuova dolcezza al cor gli fiocchi.

Wie schön ist wieder aus der Anschauung heraus eine tiefe seelische Wirkung gegeben! Ein geistiges Fluidum scheint auf Giuliano überzuströmen, und der Wohllaut des letzten Verses gibt dem Schluß auch klanglich eine starke Stütze.

Die Farbe spielt in Polizians sinnenfrohem Gedicht natürlich eine große Rolle; uns interessiert in diesem Zusammenhange mehr das Wie, d.h. ob es dem Dichter gelingt, unsere Einbildungskraft dabei so zu beeinflussen, daß die Farbvorstellungen, mit denen er arbeitet, zu wirklich innerer Anschauung gelangen. In der Tat sucht Polizian auch hier den dichterischen Ausdruck aus der Sphäre des rein Begrifflichen in die des Gefühlsmäßigen zu heben; er gibt auch der Farbe Seele, reiche Bewegung. So wo er den Wiesenteppich des Venusreiches schildert (I, 77gh):

L' erba di sue belleze *ha meraviglia*
Bianca cilestra pallida e vermiglia.

oder wo er — beim Abschied der Nymphe — „Farbe in Bewegung" gibt (I, 55gh):

Ma l' erba verde sotto i dolci passi
Bianca gialla vermiglia azzurra *fassi.*

Die ganz asyndetisch geordneten Farbenheiten schließen sich hier zu einem völligen Nacheinander, anders als im ersten Beispiel. In

beiden Fällen wird ein Farbeneindruck von prächtiger Buntheit gegeben, im äußeren sehr ähnlich, aber von verschiedener Wirkung auf unser Inneres: Dort ist durch den Ausdruck des 'zuständlichen' Gefühls ('ha meraviglia') das lustvoll Ruhende, sich selbst Genügende betont (also ein lyrisches Gefühl im engsten Sinne gegeben); hier erscheint der Zauber des Farbenreichtums erst als ein werdender, aber damit wird er auch handelndes, fühlendes Wesen: es ist ein letzter schöner Gruß der liebenden Natur an die scheidende Simonetta. Daher die ungleich stärkere Gefühlswirkung hier, trotzdem in keinem Wort ein Gefühl ausgesprochen ist[1].

Farbenvielheit weiß der Künstler auch mittelbar zu geben, indem er nicht an unser Schauen, sondern an die bloße Phantasie appelliert:

I, 82f.: Ma l' acer d' *un* color *non è contento.*

Ich reihe gleich ein paar typische Fälle für Klangwirkung an, zunächst I, 27gh (die Jagd):

Di fischi e bussi tutto el bosco suona:
Del rimbombar de' corni il ciel rintruona.

Die harten Konsonantenverbindungen in 'fischi, bussi, bosco', die stark tönenden Vokale in 'bosco — suona, rimbombar — corni — rintruona' wirken auf unser Ohr: das Gellen der Pfiffe (die drei i am Versbeginn!) und der tiefere metallische Ton der Hörner stehen in scharfem Gegensatz.

Oder man beachte, wie in der darauffolgenden Strophe 28 die sechs ersten Verse die tönende Verbindung o + Sonant + Media tragen:

Con tal romor, qual' or l' aer *discorda,*
Di Giove il foco d' alta nube *piomba;*
Con tal tumulto, onde la gente *assorda,*
Dall' alte cateratte il Nil *rimbomba:*
Con tal orror del latin sangue *ingorda*
Sonò Megera la tartarea *tromba.*
Quale animal di stizia par si roda;
Qual serra al ventre la tremante coda.

Der ganze Vergleich ist von einem gewaltigen Klangrhythmus durchzogen, der mit Vers g jäh abbricht; ein Beispiel, wie es Polizian gelingt, inhaltlich abstehende Partien auch klanglich zu trennen.

Lautmalerei ist in den 'Stanze' ziemlich häufig. In 'rimbombar l'onde, / E dolce al vento mormorar le fronde' (I, 17gh, S. 353) hörten wir das Rauschen der Wasser und das Lispeln des üppigen Blattwerks; 'già i vecchi armenti / Dei cérvi ván pel pián fuggéndo in frótta' (I, 30d) markiert das kurze, scharfe Stampfen der flüchtenden Hirsche.

[1] Stilistische Mittel, besonders Wortstellung und Wiederholung, spielen auch hier eine große Rolle; ich verweise hier vorzugsweise nur auf Vers I, 43a (S. 359).

Anders in I,62 (e-h), wo das Suchen und Rufen der Jäger nach Giuliano geschildert ist:

Chi mostra fochi, chi squilla 'l suo corno;
Chi forte il chiama per la selva oscura:
Le lunghe voci ripercosse abondono;
E Julio, Julio le valli rispondono.

Die rein musikalische Wirkung ist hier durch die Bedeutung der einzelnen Worte noch gesteigert: die lang hinausgezogenen Stimmen, die Hornstöße der angstvoll Suchenden, das Echo, das immer wieder den Namen des Vermißten zurücktönt statt der ersehnten Antwort — sie schließen sich zu einer einheitlichen Gesamtstimmung, die nicht nur aus der Klangmalerei allein, sondern auch aus der lebhaften Vorstellung der einzelnen Klangäußerungen resultiert. Ängstlich erwartend klingen Vers e—g, hart und unerbittlich das Echo 'Julio, Julio', das auch in Strophe 63 wiederkehrt und die Person des Helden immer wieder in den Mittelpunkt rückt.

Zum musikalischen Effekt gehört auch der Rhythmus, und darüber ist noch einiges zu sagen. Polizian bringt in wenigen Partien den Gleitvers (sdrucciolo). Bei einigem Zusehen kommt man auch hier zur Überzeugung, daß es sich da nicht um beliebigen Stilschmuck, sondern um bewußtes, sorgsames Abwägen des formalen Elements gegenüber dem inhaltlichen handelt, daß auch hier das Ziel Polizians ist: Möglichst intensive Einfühlung in das Dargestellte. Man sehe nur etwa Strophe I, 61 daraufhin an! Aus der zarten lyrischen Stimmung der Nachtstrophe (S. 357 f.) fällt der Dichter in den Ton episch-leichter Erzählung: Wie die jungen Leute beim Anbruch der Nacht zur Heimkehr rüsten, wie sie sich beim Sammelplatz scharen, munter plaudernd, wie sie ihr Jägerlatein zum besten geben.

Das rasche Sich-Sammeln der fröhlichen Jagdgesellschaft kommt in der hüpfenden Melodie der sdruccioli trefflich zum Ausdruck; dann folgt eine Stelle mit humorvoller Stimmung (f g), aus der heraus plötzlich die Frage nach Giuliano unter die Anwesenden schlägt.

Und nun Strophe 62[1]! Zunächst faßt lähmender Schreck die Gefährten. Die lebhafte äußere und innere Bewegung ist gestaut, schwerer wird der Rhythmus am Versende; die sdruccioli fehlen. Dann bricht der Bann: Feuerbrände, Hornstöße, Rufe überall — nervöse, hastende Bewegung beherrscht die Situation; g h tragen wieder den Gleitvers, der den langen, immer schwächer werdenden Hall des Echos außerordentlich gut wiedergibt.

Ein gleiches Reimschema zeigt auch Strophe 63: a—f zweisilbige Reime, g h Gleitverse. Der erste Passus ist ein Zurückfallen in die dumpfe Lethargie von Strophe 62 a—d (vgl. 'ghiacciossi ognun' 62b und 'ciascun si sta . . . gelato tutto' 63b an korrespondierender Stelle!). Das Bild der Nacht ist wieder aufgenommen, aber diesmal von der

[1] Text oben S. 24.

düsteren Seite. Weiteres Suchen scheint aussichtslos, körperliche und seelische Ermattung ist eingetreten:

Veggono il ciel di tenebre coperto;
.....
Non sa che farsi omai la gente grama.
Ma, poi che molta notte indarno *spesono*,
Dolenti per tornarsi il cammin *presono*.

Mit den Gleitversen setzt wieder die Bewegung ein, freilich ist sie jetzt durch die ganze Stimmung gehaltener geworden; wie müde klingen 'spesono-presono' auf Worte wie 'grama, indarno, dolenti' hinauf[1]!

Die Frage der Zeitgebung in Polizians Gedicht soll nur gestreift werden; ich wähle hierzu die Strophenfolge I, 34—38 (s. S. 361f.). Bis 35e herrscht das Definito, dann setzt plötzlich das Präsens ein; es ist ein Moment erhöhter Spannung, wo Giuliano schon triumphierend wähnt, das Tier erreicht zu haben, und wo es ihm seltsamer Weise wieder entschlüpft:

La bella fera, come stanca fosse,
Più lenta tutta via *par* che se 'n vada:
Ma, quando *par* che già la stringa o tocchi,
Picciol campo *riprende* avanti agli occhi.

Strophe 36 behält das Präsens durchwegs bei; die fieberhafte Hast des Jägers wächst und zugleich wird die Illusion der Dauer verstärkt, die in 'quanto più — tanto più, tutta via, sempre' und 'pur mai' schon rein syntaktisch gegeben ist. 37ab kehrt zur perfektischen Zeitgebung zurück, es ist epischer Bericht: die Beziehung zur Jagdgesellschaft ist für einen Augenblick hergestellt — wie ein kurzer Gedanke Giulianos, den er gleich wieder ausschlägt. Sofort setzt das Präsens ein, die Verfolgung geht unaufhaltsam weiter, bis sie durch das Erscheinen Simonettas jäh gehemmt wird. Wildes Begehren ist übergeführt in fassungsloses Staunen, in Beschauen: 'Pervenne in un fiorito e verde prato' 37f leitet in diesen ruhigen epischen Ton über, die Reimworte 'apparve' und 'sparve' (Text S. 8) sind schon ganz auf Kontemplation gestellt. Dieser sachlich-epische Ton hält aber nur bis 38a an:

38a: La fera *sparve* via dalle sue ciglia;
b: Ma il giovan della fera omai non *cura* . . .

Giuliano ist zwar Beschauer, aber erregter, gespannter, betroffener Beschauer, und damit Mitspieler; das „Tempus der Einfühlung[2]", ist voll am Platze.

[1] Andere sdruccioli-Partien, auf die ich der Kürze halber nicht eingehen darf, sind: Str. I, 111/112 (Silen und seine torkelnden Begleiter), I, 118 (hier löst sich die melancholische Stimmung von I, 117 in einer fröhlicheren), II, 17 (die durch die Luft eilenden Amoretten), II, 25gh—26 (die fliegende Hast des Alarmes). [2] Winkler, a. a. O., S. 46.

Bisher haben uns die dichterischen Leistungen Polizians als solche beschäftigt, ohne viel Rücksicht auf seine Quellen. Am Schlusse dieser Darstellung soll über sein Verhältnis zu diesen die Rede sein.

Polizian ist Eklektiker. Was er bringt, ist — rein äußerlich genommen — vielfach nicht originell; fast in jeder Strophe finden sich Anklänge an die lateinische und italienische Poesie, in denen er außerordentlich belesen sein mußte. Die Kunst nun, diese verschiedenen Elemente so zu verschweißen, daß doch ein wirklich einheitliches Ganzes entstand, hat schon Gaspary erkannt und gewürdigt (a. a. O. S. 236): „Bei einem anderen würde das wohl ein seltsames Gemenge ergeben haben. Für ein Talent wie dasjenige Polizians, welches eine wunderbare Fähigkeit der Assimilation besaß, hatte dieses Vermischen so vieler und so verschiedener Elemente den Vorteil, daß er keinem jemals sklavisch nachfolgte", (sondern — möchte ich hinzufügen — seine poetische Natur war so stark, daß sie gerade umgekehrt diese Elemente stets in den Dienst eines gewollten Gefühlseindruckes zu stellen verstand).

So sind zum Bilde Simonettas (I, 46) Motive und Gedanken aus Guinicelli, Dante, Petrarca Pate gestanden:

Con lei se 'n va *Onestate umile*[1] e piana
Che d' ogni chiuso cor volge la chiave:
Con lei va *Gentilezza*[1] in vista umana,
E da lei impara il dolce andar soave,
Non può mirarle il viso alma villana,
Se pria di suo fallir doglia non ave[2].
Tanti cuori Amor piglia fere e ancide,
Quant' ella o dolce parla o dolce ride[3].

In Strophe II, 45, knapp vor dem Schlusse, erscheinen Guinicellis berühmte Verse fast wörtlich:

E tu pur *suoli al cor gentile, Amore,*
Riparar, come augello alla verdura.

Wie Polizian seinen Vorlagen auch die Klangwirkung mit feinem Ohr ablauscht und wie sich ihm aus diesen alten Akkorden heraus neue formen, das finden wir in der Nachtstrophe (Text S. 358) deutlich ausgeprägt. Vers a ist aus Dante, Par. XXIII,3 wörtlich herübergenommen, aber mit ihm auch mehr als die reinen Worte: der wundersame, dunkle Mollton ist es, in den sich der Dichter hineingehorcht hat, und aus diesem Dämmer tritt nun auf einmal der klare,

[1] Vgl. Dante, 'Vita nuova' Son. XV.: „Tanto *gentile* e tanto *onesta* pare La donna mia . . . .; Ella si va . . . benignamente d' *umiltà* vestuta".

[2] Guinicelli (nach Monaci, Ausg. 1912, S. 299): „E non si po apresare homo ch' è *vile* . . . . Nul hom po mal pensar fin che la vede". — Dante: „Quando va per via / Gitta nei cor *villani* Amore un gelo, / Per che ogni lor pensiero agghiaccia e pere: / *E qual soffrisse di starla a vedere / Diverria nobil cosa o si morria*" (Donati, a. a. O., S. 20).

[3] Petrarca: „E come *dolce parla e dolce ride*" (Donati, S. 20).

lichte Akkord des sternbeglänzten Himmels (b). Und wieder tönen zwei Saiten zusammen, eine tiefe und eine helle — wir hören aus dem dunklen Blätterdach (c) das alte, süße Lied der Nachtigall (d).

Die großartige Schilderung des Venusreiches ist nicht nur äußerlich in die Mitte des Werkes gesetzt (I,70—119), sondern bildet auch den geistigen Mittelpunkt unseres Gedichtes. Als Hauptstoffquelle lag dem Künstler eine Stelle aus Claudians Lobgedicht 'In nuptias Honorii et Mariae' vor (Vers 49—96); daneben finden sich Anklänge an weitere Stellen bei Claudian, Vergil und Ovid. Was Polizian vor dem Spätlateiner voraus hatte, ist nicht so sehr die Verarbeitung des Stoffes ins Breite, Anschauliche, sondern vor allem die Verdichtung zu „innerem Schauen", zu intensiver Einfühlung in die reizende Welt des Venusreiches[1].

'Vagheggia' an der Spitze schlägt schon den Gefühlston an, der die ganze Schilderung durchzieht; es ist wie ein Leitmotiv, das am Anfang erscheint und in reizvoller Variation immer wiederkehrt. Denn im Reich der Venus lebt alles aus sich heraus, nichts ist bloß von außen her als lebend gedacht. Das entsprechende 'obumbrat' (Claud. 49) geht auf rein äußeres Anschauen, und im gleichen Verhältnis steht 'mons latus' zum gefühlswertigen 'dilettoso monte' Polizians. 70b ist fast wörtlich aus Claud. 51 übernommen, 'Eoum' ist aus Claud. 49 in c hereingezogen und zu einem selbständigen Stimmungsbild verarbeitet: der Berg der Freude sieht nicht nur die sieben Nilarme, er ist auch der erste, der den Tag begrüßt. Zugleich bekommen wir so von der Höhe des Berges eine viel lebhaftere Vorstellung als durch die begrifflichen Adjektiva 'latus' und 'praeruptus'. 'Invius humano gressu' (Claud. 50) ist bei Polizian aus seiner bescheidenen Mittelstellung gezogen und an den Schluß gesetzt (d), es füllt in eindringlicher Schwere den ganzen Vers: Was folgen wird, haben Menschenaugen nie gesehen. Polizian verweilt noch länger beim Bild des Berges, er löst Beschreibung in Bewegung auf, er gibt der Natur Seele: In 'un verde colle *alza la fronte*' (e) — 'un lieto pratel *siede*' (f) und '*scherzando* tra' fior *lascive* aurette' (g) — 'fan *dolcemente tremolar* l' erbette' (h) ist der Kontrapost der äußeren Verhältnisse, an sich schon reizvoll, in geistige Wechselbeziehung umgesetzt.

Zu Strophe 71. Wieder ist das Prädikat an die Spitze geschoben ('corona' a: 'circuit' Claud. 57). Mit feinem Gefühl ist das etwas überstiegene 'Vivunt in Venerem *frondes*, omnisque vicissim Felix *arbor* amat' (Claud. 65/66) auf wirkliche Lebewesen übertragen: 'Ove in su' rami fra novelle fronde cantan i loro amor soavi *augelli*'. Das verstandesmäßige 'quo non admittitur ales, Ni probet ante suos Diva sub judice cantus' (Claud. 62/63) ist mit Vorteil ganz fallen gelassen. Und

[1] Wegen Raummangels konnten die Texte (Claud. 49—96 u. Poliz. I, 70—76, 95, 96) nicht aufgenommen werden.

aus dem Berichtsätzchen 'Labuntur gemini fontes' (Claud. 69) macht unser Dichter ein Bild voll lauschiger Stimmung, zugleich aber auch voll lebhafter Anschaulichkeit; der Gehörseindruck von d ist weitergeführt. Hingegen fehlt Claudians Vers 70 mit seiner überladenen Symbolik; 'Versando dolce con amar liquore' (g) bleibt beim Naturbilde, ohne die Harmonie durch verstandesmäßige Zutaten zu stören. h ist aus Claud.71 übernommen, aber an Stelle der Fama, welche die Pfeile schärft, ist dies dem zielbewußten Amor selbst übertragen.

Zu Strophe 72. Das anschauliche, 'Le chiome del giardino eterno'[1] Polizians entspricht einem farblosen, 'hunc' (Claud. 53). Überhaupt kommt der Lateiner über einen trockenen Bericht kaum hinaus (52/53); Polizian hält das Bild länger fest und bringt die Einzelglieder in innigere Beziehung: 'Tenera brina' und 'fresca neve' (b) sind neugeschaffene Gegenstücke, durch 'imbianca' zusammengehalten (Claud. 52: 'vestire!'). 'Ghiacciato verno' (c) ist nicht eine Wiederholung von b (Claud. 53: 'hunc laedere *nimbi*'), sondern wieder ein wirksamer Gegensatz zu 'giardino eterno' (a), mit dem es reimt. Der Fortschritt von 'Non vento o l'erbe o gli arbuscelli stanca' (d) gegen 'Hunc venti pulsare timent' (Claud. 53) ist klar: hier Naturbeseelung, dort Naturbeschreibung. Und wie lebfrisch muten uns die Verse e—h trotz ihrer anfangs allegorischen Ausdrucksweise an gegen Claudians nüchternes 'pars acrior anni Exsulat. Aeterni patet indulgentia *veris*' (52/53)! In den 'Stanze' tritt die Primavera selbst fröhlich auf den Plan, sie löst ihr Flachshaar im Wind und flicht Blumenkränze, wie es die Menschenkinder gerne tun im Lenz.

Zu Strophe 73—75. Die leeren, fast im Telegrammstil gehaltenen Sätzchen Claudians (72/73 und 77) sind in eins verschmolzen und mit reicher Bewegung durchsetzt; der lustige Dreiklang 'con alte *voci* e fanciullesco *grido*' '*aguzon* lor saette' 73c d beherrscht das Bild. Und nun folgt eine Reihe von Allegorien, z. T. aus der Vorlage herübergenommen. Aber welcher Unterschied! Dort stehen die einzelnen Gestalten da wie Statuen, leblos und lebensfremd, und jedem scheint fast ein Täfelchen mit irgend einem Attribut umgehängt ('Nec cetera numina desunt' Claud. 77); Polizian dagegen macht auch aus seinen Allegorien Wesen von Fleisch und Blut, er bleibt nicht beim epitheton ornans stehen, sondern leiht den Gestalten stärkste Symbolkraft: es sind keine schemenhaften Einzelgebilde, es sind lauter bewegte, handelnde, fühlende Kreaturen, die als organische Bestandteile des Venusreiches in innigem geistigen Kontakt stehen[2]. Man vergleiche daraufhin etwa Claud. 78—83 mit den entsprechenden Strophen 74, 75 und 76. Dem nichtssagenden, 'hic *habitat*' (Claud. 78) gegenüber, dem einzigen Verbum innerhalb fünf Hexametern, das wie hinein-

[1] Horaz: 'Nemorum coma', 'redeunt arboribus comae' (Donati, S. 30).
[2] Beispiele S. 369.

gepreßt erscheint, weil es ohne Verbum nun einmal nicht abgeht, zeigen Polizians Stanzen einen überraschenden Reichtum an Verbalausdrücken, die das Ganze in vielfältigste Handlung lösen und ihm jenes Leichte, Schwebende, echt Renaissancemäßige verleihen, das wir in der Quelle vergebens suchen. Polizians Muse überwindet die Klippe, an der der Spätlateiner nicht vorüber kam, und dieses Moment will ich Momiglianos Worten entgegenhalten: 'Il loro' (delle allegorie) 'difetto è piuttosto nella folla, che nelle personificazioni singole' (S. 24). Der Vergleich zeigt eben, daß zwischen der 'folla' bei Claudian und bei Polizian denn doch ein gewaltiger Unterschied besteht. Und noch eins: die Stanzenfolge 74—76 ist nicht so locker, so unstet zerflatternd, wie es scheinen mag und wie es Momigliano auffaßt. Alles ist streng dem Begriff 'Amore' untergeordnet, es ist wie eine rauschende Apotheose dieser übergewaltigen Kraft, der nichts widerstehen kann, der alle anderen Regungen und Gefühle des Menschenherzens entspringen, von der zartesten Empfindung, dem süßen Bangen und Hoffen bis zu Verdacht, nagender Reue und Verzweiflung. Und darin liegt meines Erachtens ein wesentlich Neues, von dem die Quelle nichts weiß. Ihr steifes allegorisches Bildwerk ist unter einer Künstlerhand zu warmem, strömendem Leben erwacht.

An diesem Teil mag unser Dichter wohl länger gearbeitet, sorgsamer gefeilt haben als sonstwo, wie ein Blick auf die Vorlage zeigt, in der die Reihenfolge der Motive eine vollständig andere ist. Selten übernimmt Polizian wörtlich, so etwa in 'nullo constricta Licentia nodo' (Claud. 78): 'Licenzia non ristretta in alcun nodo' (76h), wobei aber die Anschauung und damit der Symbolwert schon wieder durch das vorausgehende 'E quinci e quindi *vola senza modo*' gehoben wird. Klärung des Inhaltlichen liegt ihm sehr an, er arbeitet überall auf das Charakteristische hin: '*gratus* pallor' (Claud. 80) wird zu 'pallore *ismorto* (74e), aus 'Et lasciva volant levibus *Perjuria* pennis' (Claud. 83) macht er 'E'l cieco *Error* or quà or là svolaza' (75b), ein Bild wie aus einem Guß.

Erst in den Strophen 95/96 kehrt Polizian wieder zu seiner Quelle zurück; und aus der Beschreibung der Königsburg (Claud. 85-96) wählt er nun mit Künstlerhand frei aus, was ihm tauglich scheint. Auch da ist manche Änderung bezeichnend: Der klügelnde Ausdruck 'admiscens artem pretio' (Claud. 88) weicht dem klareren, energischen 'Ma vinta è la materia dal lavoro' (95d). Polizian begibt sich des Vorteils, den Palast vor unseren Augen aus des Lemnius kundiger Hand erstehen zu lassen, wie es sein Gewährsmann tut (vgl. Lessings Ausführungen über den Schild des Achilles), und doch haben wir nicht das Gefühl, tote Materie vor uns zu sehen; an diesem Prachtbau ist vielmehr alles lebendig, gleich der erste Eindruck ist die wunderbare Glanzwirkung, die von ihm ausgeht; Vers a—c der Str. 95 sind zusammen ein strahlender Lichtakkord, der uns förmlich blen-

det[1]. Das Ragende, hoch Emporstrebende des Säulenwerkes trifft Polizian weit besser als der Spätlateiner; man vergleiche '*Sopra* colonne adamantine *pende* Un palco di smeraldo' (95ef) mit 'trabibusque smaragdis *Supposuit* caesas hyacinthi columnas' (Claud. 88-89). Beide bringen stofflich dasselbe; aber Polizian läßt die Säulen emporwachsen, und gegen die Kühnheit, mit der bei ihm die Wölbung in den Äther hineingebaut, wie schwebend hineingehoben ist, mutet der lateinische Text recht dürftig an; Claudian geht von oben nach unten wie ein schlechter Baumeister. Dem nüchternen 'Beryllo' (Claud. 90) entspricht in Str. 96b 'un *soave e lucido* berillo'; wieder ist die — hier gedämpftere — Lichterscheinung betont, ebenso in '*dolce* oriental zaffiro' (c). Wie das helle Tageslicht rein und ungebrochen durch diese zarten Medien in die weite Räumlichkeit tritt, wie der Dachfirst sich gleich einem Banner[2] in der Sonne entfaltet, wie der Mosaikboden das Innere mit wundervoller Malerei schmückt, so wie etwa edles Gestein die Brust der Frau (Doppelsinn des Wortes 'seno') — dies alles ist wiederum nicht ein Spiel mit Begriffen, das lediglich den Verstand beschäftigt, sondern eine restlose Beseelung auch des rein Materiellen, wie sie nur einer starken schöpferischen Phantasie gelingen konnte.

Die Gegenüberstellung hat gezeigt, daß Polizian einen ihm gegebenen Stoff außerordentlich reich verarbeiten kann; sein Reproduziertes ist tatsächlich Neuschöpfung, der geistige Gehalt ist sein Werk. „Er fügt die Dinge anderer mit völliger Unbefangenheit in die eigenen Verse; es ist keine gelehrte Nachahmung, mit ernsten Absichten, mit mühseliger Beobachtung von Regeln; er hat nicht ein Fremdes sich gegenüber, dem er sich äußerlich anzunähern suchte. Die Studien, welchen er mit so glühendem Eifer oblag inmitten einer gebildeten Gesellschaft, machten, daß die klassische Literatur ein Teil seines inneren Lebens wurde, und jene Ideen und Bilder, jene ganzen Verse, die er unter die seinigen aufnahm, kamen ihm bei jeder Gelegenheit ungerufen in den Sinn, und er verwertete sie daher mit voller Freiheit wie sein Eigentum"[3].

Ich will in diesem Zusammenhange nur die wundervolle Rosenstanze (I, 78) aufführen, die neben den Jagdstrophen zu den schönsten des Gedichtes zählt:

Trema la mammoletta verginella
Con occhi bassi onesta e vergognosa:
Ma vie più lieta più ridente e bella

---

[1] La regia casa il sereno aer *fende*,
Fiammeggiante di gemme e di fino oro,
Che chiaro giorno a meza notte accende.

Claud. 85/86: 'Procul atria Divae / Permutant radios, silvaque obstante virescunt'.

[2] Carducci: vesillo = 'tetto a foggia di padiglione', von Donati und Momigliano nachgedruckt. Warum nicht wörtlich?

[3] Gaspary, a. a. O., S. 236.

Ardisce aprire il seno al sol la rosa:
Questa di verde gemma s'incappella:
Quella si mostra allo sportel vezosa:
L' altra che 'n dolce foco ardea pur ora
Languida cade e il bel pratello infiora.

Donati druckt S. 32 das Muster ab, ein lateinisches Epigramm[1]:

Prima papillatos ducebat . . . . . corymbos,
Altera puniceos apices umbone levabat;
Tertia non totum calathi patefecerat orbem;
Quarta simul nituit mutato tegmine floris.

Schon der ins Geistige übertragene Gegensatz zwischen dem schüchternen Veilchen und der üppig-schönen Rose, die nicht die Augen senkt, sondern sich freudig der Sonne entgegenwirft, ist lyrisch fein empfunden; und wie die Rosenknospe sich leise aufschließt, wie sie brennt in ihrer Farbenglut und zuletzt verschmachtend noch die Wiese mit ihren Blüten ziert, das ist Blumensymbolik wie in Goethes 'Heideröslein' — Polizians ureigenste Schöpfung, mit ihrem reichen Stimmungsgehalt: Stilles Sehnen, das immer mächtiger wird und zur freudigen Hingabe reift, die noch im Sterben beglückt. In den lateinischen Versen nichts davon; sie könnten auch in einer versifizierten Botanik stehen.

Die Schilderung des Venusreiches ist recht bezeichnend für Polizians Art. Eben dort, wo ihn das Stoffliche am wenigsten drängt, da bewährt er sich als Meister, als wirklicher Künstler, dem schönes, verklärtes Innenleben alles ist, der auch da, wo er Gegebenes übernimmt, nie die Zügel des rein Verstandesmäßigen duldet, sondern aus seiner sprühenden Phantasie heraus ganz neue, unser Gefühlsleben stark bewegende Werte schafft. Er ist Eklektiker, aber im besten Sinne des Wortes.

Mir war es bei dieser Untersuchung nicht darum zu tun, möglichst viele Muster und Belege anzubringen. Denn wer die 'Stanze' zur Hand nimmt, der wird finden, daß ihre künstlerische Wirkung im allgemeinen stets aus den wenigen hier behandelten Faktoren resultiert, und daß Polizians Werk so — mindestens im ersten Buche — eine künstlerische Einheit darstellt.

Das zweite Buch hat freilich nicht mehr das Duftige, Frische, in dem auch die steife Allegorie Leben bekommt; die Phantasie erscheint geknebelt in Polizians nutzlosen Bemühungen, um jeden Preis zur Realität (Titel!) zurückzufinden. Und daran ist viel von seiner Kunst, die sich so heiter, so klar, so frei ausleben konnte, verloren

[1] Leider ohne jede Quellenangabe, wie denn überhaupt die sonst recht guten Anmerkungen Donatis durch diese unwissenschaftliche Art des Zitierens ein Nachprüfen zuweilen unmöglich machen.

gegangen. Es ist nicht mehr Produkt reiner dichterischer Inspiration, was uns da begegnet, sondern vielfach ein mit Allegorien gesättigter Preisgesang auf den Helden seines Werkes, das sich nun fast liest wie ein pompöses Gelegenheitsgedicht. Polizians warmer, aus dem Innern strömender Ton wird zuweilen kalt, höfisch-glatt, klügelnd. Die dichterische Einheit ist gesprengt, zwischen Strophen tiefsten Stimmungsgehaltes stehen solche, aus denen auch ein flüchtiger Leser das Konstruierte und den äußeren Zweck sofort herausfühlt. Künstliche Wortspiele und Reime tauchen auf, vieles ist ausschließlich auf Eleganz zugeschnitten, ohne inneren Gehalt:

II, 4: Di questo (= Piero de' Medici) e della nobile *Lucrezia*
Nacquene Julio, e pria ne nacque Lauro;
Lauro, che ancor della bella *Lucrezia*
Arde, e lei dura ancor si mostra a Lauro;
Rigida più che a Roma già *Lucrezia*
O in Tessaglia colei ch' è fatta un lauro;
Nè mai degnò mostrar di Lauro agli occhi
Se non tutta superba e' suo' begli occhi.

Manchmal treffen künstlerisch bewegte Darstellung und der erbärmlich nüchterne Ton des Berichtes in schriller Dissonanz zusammen:

II, 6: Chè tutt' or parmi pur veder pel campo
Armato lui, armato il corridore,
Come un fer drago gir menando vampo,
Abbatter questo e quello a gran furore;
L' armi lucenti sue sparger un lampo
Che faccin l' aer tremar di splendore;
Poi fatto di virtute a tutti esemplo
Riportarne il trionfo al nostro templo.

Eine solche Oktave suchen wir im ersten Buche vergebens. Milieustimmung und Seelenstimmung geben nicht mehr reinen Klang, ja manchmal scheint der angeschlagene Gefühlston von begrifflichen Momenten nahezu erdrückt[1]. Nur hie und da glücken noch Stanzen von der Innigkeit der Frühlingsstrophe (I, 25, S. 356), so in II, 39, wo Giuliano aus dem Traume erwacht:

La rondinella sovra il nido allegra
Cantando salutava il novo giorno;
E già de' Sogni la compagnia negra
A sua spelonca avean fatto ritorno:
Quando con mente insieme lieta ed egra
Si destò Julio, *e girò gli occhi intorno;*
Gli occhi intorno girò tutto stupendo,
D'amore e d'un disio di gloria ardendo.

Hier ist tatsächlich Einheitsstimmung gegeben, Licht und Schatten in der Natur finden ihr Echo im Menschenherzen. Der Übergang aus der seltsamen Vision zur Wirklichkeit ist glänzend herausgearbeitet: In 'con mente insieme lieta ed egra' (e) sind wir

[1] Wie etwa in II, 19.

ins lebhafte Mitspiel hineingezogen, das zweimalige 'girò' (man beachte die schöne Variation in der Stellung, wie wir sie schon I, 37h/38a, S. 362, trafen) ist langsames Sichselbstbesinnen, Kontemplation, h greift den Gedanken von e wieder auf, und die folgenden Strophen suchen ihn festzuhalten. Giuliano ist aller Erdenschwere ledig, und siegesfroh rüstet er sich zum Turniere, wo ihm unsterblicher Ruhm winken soll.

Freilich: Das Epos hätte als Ganzes sicher gewonnen, wären die Schlußstrophen 40—46 nicht mehr geschrieben worden. Es sind schöne Worte, vom Helden mit bravem Pathos vorgetragen, aber wir stehen abseits. Wir fühlen nur das eine: Hier wird der Dichter anders, hier ist er nicht mehr er selbst; und hier war Polizian auch in der Tat ein Ziel gesteckt, wollte er sich nicht verlieren. Sein Epos, das schon seit Anfang des zweiten Buches deutlich den Stempel der Zweckdichtung trägt, droht im Sande zu verlaufen. Und das muß der Hauptgrund gewesen sein, der Polizian von der Vollendung seines Werkes abgebracht hat[1]; den Tod seines Helden Giuliano allein[2] (bei der Pazziverschwörung im April 1478) dürfen wir dafür auf keinen Fall geltend machen. Wir haben ja bei der Lektüre der 'Stanze', nicht das Gefühl, als handle es sich um das Liebesschicksal Giulianos; seine Person steht nur zu Anfang und zu Ende des Gedichtes tatsächlich im Vordergrund, für den größten, den Mittelteil tritt sie ganz zurück, und in der schönsten Partie des Werkes scheint er vergessen. Wir sehen, worauf es dem Dichter ankam. Die Verherrlichung Giulianos war gewiß ein Ziel, aber nicht des Dichters, des Künstlers, sondern des Höflings Polizian; und der junge Medicäer gab dem Dichter nicht viel mehr als den Namen für sein prächtiges Phantasiewerk. Die giostra von 1475 selbst endlich, die für den Titel herhalten mußte, blieb unausgeführt, — konnte nicht ausgeführt werden. Denn unser Dichter war eben doch feiner veranlagt als die trockenen Hofdichter seiner Zeit; dankbar konnten für ihn lediglich Vorwürfe sein, in denen sich seine überreiche Phantasie ganz ausleben, in denen er sein Schönheitsideal frei von Stoffzwang gestalten konnte. Das wäre bei der Beschreibung einer prunkhaften giostra unmöglich gewesen; wir begreifen, warum sein Werk Fragment blieb, ein Werk, in dem innere Beseelung alles und nüchterne Außenwelt nichts ist. „Bis hieher hatte er die Möglichkeit gefunden, dem Hauptthema aus dem Wege zu gehen und anderswo die Inspiration zu suchen, die ihm von jenem nicht kommen konnte . . . Das, was eigentlich Nebensache, Episode oder höchstens die Vorbereitung gewesen wäre, ist hier zum wesentlichen Gehalte des Werkes geworden[3]."

[1] Zum gleichen Ergebnisse kommt Gaspary (a. a. O., S. 232).

[2] So K. Voßler, Italienische Literaturgeschichte (Sammlung Göschen), 1916, Seite 72. [3] Gaspary, a. a. O., S. 233.

Kleine Beiträge.

Thomas Mann, Tod in Venedig.

(Eine Aufbaustudie.)

Meinem Lehrer Walter Brecht post festum.

„Aschenbach ist verheiratet gewesen, glücklich wie es heißt. Gut. Nun gebe ich aber das Preisrätsel, wie es möglich ist, daß dieser Mann in seinem unsauberen Abenteuer, das uns vorgeführt wird, nicht mit einer Faser seines Herzens, wohlgemerkt in so aufgewühlter Stimmung, jenes Glückes gedenkt, das er am Herzen einer Frau will genossen haben. Soll eine Unnatur existieren, die nicht einmal mehr mit einem Fünkchen Dankbarkeit, Erinnerung, Gewissen in peinlichem Konflikte mit dem verknüpft wäre, was unser höchstes menschliches Glück bedeutet, ohne daß dieser Mensch von Grund auf schlecht wäre, ein Gemütloser, von vornherein von künstlerischer Tätigkeit ausgeschlossen? Ist es möglich, daß ein Dichter, ein Schriftsteller, ein Skribent es sich entgehen ließe, den Konflikt zwischen Frau und Knaben, den einzig möglichen, wenigstens zu streifen?“

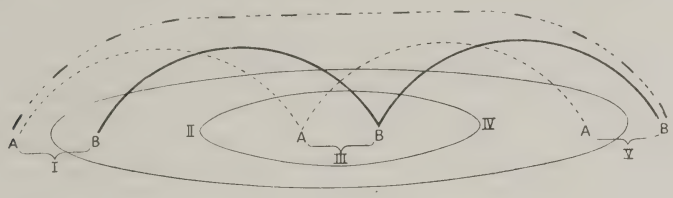
Ich setze diese Preisfrage aus der „Kritischen Abwehr“ von B. Isemann (E. W. Bonsels, München, S. 14) deshalb an den Kopf der Untersuchung, weil sie so unverhohlen bei stofflichen Interessen einsetzt und so ganz moralische Forderung ist. Sie stellt einen ganz besonders selbstherrlichen Fall von zünftiger Erlebnisgeilheit dar, für welche der Umstand, daß ein Stoff im Flusse der Gestaltung Inhalt und Idee wird und dem Erlebnis nur mehr indirekt verwandt bleibt, nicht mehr bedeutet als ein recht nebensächliches und preziöses Stilmanöver.

Wie konnte es nun geschehen, daß Th. Mann auf diesen „einzig möglichen Konflikt“, der nach Ansicht des Kritikers die Ehrbarkeit des Inhalts und die literarische Bedeutung des Buches gerettet hätte, verzichten konnte? Ich nehme Zuflucht zu einem unpsychologischen Ausweg und nehme an, daß ein Schriftsteller nicht nur ein „unsauberer Ignorant“ ist und betrachte die epische Form der Novelle als etwas einmalig, unveränderlich Vorhandenes, das nicht moralisch saniert, vielleicht aber formal aufgelöst werden kann.

Die Novelle besteht auf der Grundlage von fünf Kapitel. Diese Tatsache ist für ihren Bestand mindestens ebenso wichtig, wie der Umstand, daß von einem erotischen Erlebnis die Rede ist. Nicht einmal nur von ihm allein. Dieser Rohstoff, mag er nun für Mann Ur- oder Bildungserlebnis sein, oder beides zugleich, drängte zur Fünfteiligkeit der Gestalt und wird in ihr für uns überhaupt erst faßliches Bild. Diese anscheinend so äußerlichen Grundeinheiten in ihrer klugen Abstimmung gegeneinander und in ihrem gelenkigen Spielenlassen der Zusammenhänge machen den Stoff erst zum epischen Körper.

Die Maßverhältnisse der Druckzeilen legen das architektonische Verhältnis der Kapitel zu einander mathematisch fest. Neben einem Mittelstück von ausgesprochenem Übergewicht (1250 Zeilen) treten Seitenstücke von verminderter Schwere auf (I 252, II 320 und IV 532, V 1134). Der Schwerpunkt der epischen Anordnung, der lang angehaltene Atem liegt in dem 3. Kapitel, das ja auch rein äußerlich gefaßt unter fünf Abschnitten die kreisende Mitte ist. Seine gestalterische Aufgabe heißt Kern bilden. Es ist das eigentliche Reisekapitel, das aus jenem „motus animi continuus“ (I 13) hervorgeht. In ihm liegt der Weg von München bis Venedig, jene zwei Grenzstationen des Lebens, zwischen denen Aschenbachs gesamtes Schicksal verläuft. Das Reisemotiv bewegt sich gewissermaßen in Stoß und Rückstoß: Abreise. Ankunft. Flucht und Rückkehr. Dieser epische Vorgang enthält in Form des Bewegungsmotives alles, was die übrigen Kapitel unter verschiedener Gestalt beherrscht: Die Polarität von Norden und Süden, von Zucht und Ausschweifung, von Apollinischem und Dionysischem. Diese Polarität, ein typisches und immer wiederkehrendes Problem Mannscher

Blutmischung, wird durch die Physiognomie von zwei Städten — München und Venedig — und durch die Physiognomie von zwei Jahreszeiten — Frühling und Herbst — geographisch und landschaftlich untermalt.



Um diesen Stützpunkt „Nordsüd" dreht die Hauptachse der Novelle. Und um diesen epischen Zellkern wird der Zelleib aufgebaut: Kapitel II und IV die rein monologischen des Buches als innere Schichte, I und V (dialogisch) als äußere. Lage und Inhalt der Kapitel sind beide durchaus korrespondierend. Kälter, chronikhafter, aus Familien- und Rassendispositionen erwachsend steht der Typus Aschenbach in II vor uns, psychologischer, selbstischer, von stark stilisierendem griechischen Fabeldenken getönt in IV. Jugend steht gegen Verjüngung, erste Mannbarkeit gegen Regungen einer Scheinpubertät. Ein nördliches Erlebnis von Pflicht und Arbeit das eine, ein südliches von Müßiggang und Abwegigkeit das andere. Die Pubertät des apollinischen Menschen (in II) erhält ihr Spiegelbild in der Pubertät des dionysischen Menschen (in IV.). Und damit wird der Erlebnisstoff bereits dichterischer Inhalt mit tönender Idee. Die amoralische Vielstimmigkeit des Künstlers wird von zwei intermittierenden Singstimmen durchzogen: Von einer frühlinghaften und von einer herbstlichen.

Diese jahreszeitliche Stimmung wird in den beiden Randkapiteln neuerdings aufgenommen und wird hier ganz Farbe. Sie rahmen das Buch mit dem flachsten und weitesten Bogen der Erlebnisse und reichen vom Geburtstag bis zum Sterbetag. Und sie reichen vom englischen Garten (I 23), der weit, flach, zart belaubt und dumpfig wie im August daliegt, überragt von der Einsegnungshalle bis an das Meer, das sich weit, flach und herbstlich dehnt (V 1048), schwarz beflaggt durch ein schwarzes Tuch, das über einen herrenlosen Photoapparat weg flattert. Die Wiederkehr der Eingangslandschaft wird durchaus augenfällig[1]. Und hier zeigt sich auch, daß die eigentliche erotische Begebenheit ausschließlich in Kapitel 5 abrollt, also peripherisch gedacht ist, soweit die Form spricht und nicht der Kritiker. Auch die Randkapitel runden das Abenteuer in einem nördlichen und in einem südlichen Kreis, das eine unter dem Hochdruck eines beklemmenden Spätfrühlings, das andere unter dem Drange eines frühen Herbststerbens. Das Jahr ist geschlossen.

Die fünf Kapitel liegen in konzentrisch ausgeweiteten Kreisen und entwickeln den Stoff in der horizontalen Ebene des Raumes. Der südliche Bogen der Ausbreitung ist etwas gebauchter, wie es nach der örtlichen Bestimmung des Titels — Tod in Venedig — zu erwarten war. Dadurch erhalten die in einandergelegten Stoffkreise jene Art von Quetschung, wie sie der Muscheloberfläche eigen ist.

Der Stoff strebt aber dauernd über diese horizontale Flächigkeit hinaus und drängt auch nach einer Vertikalgestaltung, durch die er erst eindeutig und raumerfüllend wird. Die Horizontalausdehnung wird durch das Nordsüdproblem ge-

[1] B. Isemann S. 25: Was fange ich mit den Schilderungen eines Spazierganges in der Nähe von München an, wenn die Einzelheiten, die ich dabei vorgeführt bekomme, nicht die geringste Beziehung zu den folgenden Vorgängen haben?

wonnen: als Reisemotiv in III, als apollinisch-dionisische Persönlichkeitsspaltung in II und IV und als Jahreszeitenmotiv in I und V. Die Vertikaltendenz wird in die figurale Durchgestaltung der Novelle verlegt. Sie nimmt das Grundwort des Titels auf: Den Tod. Die Figuren stehen innerhalb der ineinander gelagerten Motivkreise als die Sprecher dieses Todes, als jene, die dauernd über sich hinaus in die Ferne weisen. Dadurch wird die Erzählungsfläche gewissermaßen zum Muschelgewölbe aufgetrieben und wird plastisch.

Der Tod ist das Wahrzeichen über dem Eingang des Buches. Er ist das Kreuz, auf dem die Worte stehen „Das ewige Licht leuchte ihnen" — eben dieselben Worte, die zu Beginn der Novelle über der byzantinischen Einsegnungshalle in München aufleuchten. Und damit reicht der Stoff aus dem Diesseits der Erlebnisse in das Jenseits der Gestaltung. In jedem Kapitel des unmittelbaren Erlebens, in I, III und V, stehen die apokalyptischen Zeichen: Der Fremde, der Gondoliere, der Buffo und Tadio. Das Mittelkapitel ist deutlich beschwert durch ein Zwillingspaar: Gondoliere und Tadzio. Und jede dieser befremdenden Gestalten, die der Erdboden zu Zeiten geheimnisvoll aufzusaugen scheint[1], wird landschaftlich vielstimmig und seelisch monoton hintermalt. Die Friedhofszenerie des Nordens, die sarghafte Gondelsilhouette, der herbstliche Choleratraumel Venedigs sind nur scheinbar unverbundene Todessymbole. „Scheinbar herrenlos" aber nicht bedeutungslos weht am Ende ein schwarzes Tuch klatschend im kälteren Winde (V 1055) über dem Stativ am Strande. Jede ausschweifende Erlebnisphase, die damit verknüpft ist, wird dadurch immer wieder in vertikalem Auftrieb in die Ewigkeit gerissen — die laue müßige Stimmung des Münchner Spaziergängers, die geile Abenteurerlust der Reise und die erotische Erschlaffung Venedigs.

Horizontal- und Vertikalgliederung greift in den einzelnen Kapiteln präzise ineinander und ergibt graphisch veranschaulicht folgendes Schema:

Die A-Schichten verarbeiten das figurale Erlebnis und enthalten gewissermaßen den Reizerreger. Die B-Schichten verarbeiten die Reaktion: Den Urwelttraum, der in Kapitel I als tropische Landschaft, in Kapitel III aktuell gewendet und in Kapitel V orphisch verwendet auftaucht. Gerade die Aneinandergliederung der B-Schichten weist dem augenblicklichen Erlebnis eine sekundäre Rolle zu. Es wird wie ein „dejà vu" erlebt. Es steuert gewissermaßen nur noch grelle Wirklichkeitssignale bei. Hier war im Prinzip kein Konflikt zwischen Frau und Knabe zu lösen, weil keine Wirklichkeiten aufeinanderprallen, nur verschieden geartete Erossituationen als nah vors Auge tretende fata morgana des Todes[2].

Die umstrittenste Erscheinung des Buches ist Tadzio. Er ist flüchtig besehen der aufreizend lasterhafte Gegenstand. Welche Perspektiven eröffnet aber die angedeutete Buchkonstruktion in bezug auf diese Gestalt?

Vor allem einmal: Tadzio ist kein Mittelpunkt, sondern ein Fluchtpunkt.

---

[1] I 248, III 423, V 534 (Wechsel der Gestalt), V 939.

[2] I 130: tropisches Sumpfgebiet, Urwaldtiere, Inseln, Moräste und schlammführende Wasserarme.

III 968: eine widerliche Schwüle lag in den Gassen, die Luft war dick, daß die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfum und viele andere in Schwaden standen.

V 786: Dünste bedrängten den Sinn 789, 803.

III 892: einen gezogenen u-Ruf am Ende, etwas Süßes und Wildes.

V 743: ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut.

771: und gezogenen u-Ruf am Ende, süß und wild.

III 700: erstaunte . . über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkindes . . 707: das Haupt des Eros vom gelblichen Schmelze des parischen Marmors.

V 746: aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: der fremde Gott.

Er ist nur einer aus der Reihe der romantischen Fremden, die in verschiedenen Lebens- und Erlebenszeiten als Rufer am Wege Aschenbachs stehen[1]. Alles Eroserscheinungen, die sowohl Abkömmlinge des Reichtums als der Armut sind, wie Plato sie beschreibt — schön, kühn, frech und auch wieder hart und dürr. Tadzio ist lediglich die jüngste und schönste Version dieses ältesten aller Götter. Nur ein Bruder des Fremden, des Gondoliere und des Straßensängers.

Sein Name ist fremd, ebenso fremd wie die Herkunft von ihnen allen. „Nicht bajuwarisch" war der Fremde, „nicht venezianisch" der Gondoliere und der Straßensänger. Jede dieser Gestalten ist herb, hager, rotblond, herrisch, fast kühn und mit der scharfen Falte zwischen den Augenbrauen gezeichnet[2]. Selbst eine gewisse repräsentative Linie des Anzugs wird beibehalten: Der Gürtelanzug. Keine dieser Gestalten ist volle Wirklichkeit. Jede bleibt bis zu einem gewissen Grade künstlerische Abstraktion, die in greifbarer Nähe zerrinnt. Den seltsamen Fremden verschlingt der Straßentrubel, den Gondoliere die Lagune, den Buffo der nächtliche Garten und Tadzio vergeht in den Schatten des Todes.

Die Randkapitel I und V erheben die Assonanz zum tönenden Reim. Fremd, hager, herrisch und rothaarig stand der Fremde — den Arm in die Hüfte gestützt in der kalten Beleuchtung der Parkweite zu Beginn des Buches (I 82). Und dann überkommt Aschenbach die erste Agonie des Traumes. Fremd, schlank, stolz und blondhaarig — eine Hand in die Hüfte gestützt (V 1115) steht Tadzio im Licht der Uferweite am Schluß des Buches, ehe der letzte Traum, der Tod, über Aschenbach kommt. Unter dem Lächeln des Eros Thanatos geht er hinunter.

Dieser Eros trägt vielerlei Masken. Die herbste im Münchner Touristen, die mythischeste im Gondoliere, dem Fährmann des Todes, die komödiantenhafteste im Straßensänger und die klassischeste in Tadzio. Für den Griechen genügte die eine. Der Abendländer sieht vielerlei Gesichter in einem. Hier war kein Konflikt dieser Erde zu lösen. Hier geht es um die für Mann symptomatische „Sympathie mit dem Tode" (Bekenntnisse eines Unpolitischen). Jedes Gesicht hat für Augenblicke ein Totenkopfsymptom. Die Lippen des Fremden erscheinen etwas zu kurz (I 96) und legen die langen weißen Zähne bis ans Kiefer bloß. Der Gondoliere bleckt vor Anstrengung die Zähne (III 338) und der Straßensänger entblößt in drohender Unterwürfigkeit ein hartes Gebiß (V 423). Und selbst Tadzios Zähne sind zackig und blaß, vom Verfall gezeichnet (III 950).

Was ist also das Letzte dieses „unsauberen Abenteuers"?

Wohin immer der abendländische Mensch zieht — Arbeit, Askese, Ausschweifung, Norden und Süden, alles reißt ihn in vertikalem Auftrieb in die Weite, in den Tod. Das große Abenteuer Europas ist die Ewigkeit.

* * *

Im Anschluß sei auf ein inzwischen erschienenes Buch von Dr. D. E. Oppenheim „Dichtung und Menschenkenntnis" (München, Bergmann, 1926) verwiesen, das im 5. Kap. Th. Manns „Tod in Venedig" behandelt.

---

[1] B. Isemann S. 26: Und dann diese Gestalt des Fremden, die mit so viel Wichtigkeit auf den Plan gestellt ist, verschwindet nach den ersten Seiten auf Nimmerwiedersehen. Was ist das für eine Art Komposition?

[2] Fremde. I 69: rothaariger Typ, 93: kühn, wild, 77: gelblicher Gürtelanzug, 88: zwei senkrechte, energische Falten zwischen den Augen.

Gondoliere. III 327: seemännisch blau gekleidet mit gelber Schärpe, 331: blond, eher schmächtig, 329: verwegen.

Straßensänger. V 389: schmächtig gebaut, rotes Haar, freche Bravour, V 404: trotzige Falten zwischen den Augen.

Tadzio. III 519: honigfarbenes Haar, 769: leicht und stolz, 798: Brauen schwer gerunzelt, V 343: weißer Gürtelanzug.

Ich möchte mit Hinblick auf dieses Buch, das die Themen psychologisch sicher und vertieft erfaßt, aber nur Prinzipielles berühren: Erfährt die geisteswissenschaftliche Forschung durch individualpsychologische Methoden tatsächlich jene Verjüngung und Erweiterung, die man ihnen zuschreiben will? Und hier scheint es grundsätzlich geboten, einmal jene Fragen zu stellen, die sich aus der verschieden gearteten Geistigkeit zweier Disziplinen ergeben. Darf ich Menschentypen aus der zeitlichen, landschaftlichen und kulturellen Umfriedung lösen, ohne die ursprüngliche Sinngebung zu zerbrechen? Kann die Wertung des Paares aus rein neurotischen Gesichtspunkten erfolgen? Wirken im Besitz oder Kameradschaftsgefühl nicht auch Weltgefühl, Rechts- und Lebensrhythmus einer Epoche mit? Ist zwischen künstlerisch gestaltetem Erlebnis und chronologisch geschichteter Anamnese überhaupt noch eine Sinngemeinschaft?

Dieses Verfahren hat den Verfasser selbst zu Fall gebracht. Ich verweise auf die Inhaltsangabe des Todes in Venedig, welche die ästhetische Wertigkeit der Kapitel aufhebt und letzten Endes zwischen der Abreise Tadzios und dem Tod Aschenbachs ein zeitliches Intervall eintreten läßt, wodurch die Sinngebung des Schlusses verfälscht wird. Aus philologischen Beweggründen dürfte man noch fragen, mit welchem Recht gilt dem Seelenforscher Aschenbach ohne weiteres als ein wirklicher Mensch und Manns Novelle als die Urkunde August Platens? Haben wir uns dieser naturalistischen Bezüge und der Urbildersuche nicht schon in hohem Maße entäußert?

Es kann grundsätzlich nicht oft genug betont werden, daß zwischen Ordination und Kunst — trotz aller Komplexentzauberung — der alte Unterschied geblieben ist: Hie Sein, hie Schein! Für den Kritiker kommt immer mehr Goethes Wort wieder zu Ehren: „Wird der Poet nur geboren? Der Philosoph wird nicht minder / Alle Wahrheit zuletzt wird nur gebildet geschaut".

Wien. Marianne Thalmann.

Zu Platens Familiengeschichte.

Über Platens Familie ist verhältnismäßig wenig bekannt (siehe Rud. Schlösser, Platen. 2 Bde. München 1910f.), sodaß die folgenden Mitteilungen vielleicht erwünscht sind. — Im Oktober 1795 gründete der bis dahin an der Erziehungsanstalt Schnepfenthal b. Waltershausen tätig gewesene Naturforscher Johann Matthäus Bechstein in dem nahegelegenen Waltershausen eine Forstlehranstalt, eine der ersten in Deutschland, die aber schon nach wenigen Jahren infolge Ungunst der Gothaischen Regierung nach Dreißigacker in Meiningen verlegt wurde.

Ihre Geschichte und das Leben und Wirken ihres Begründers hat beschrieben sein Adoptivsohn, der bekannte Dichter, Märchensammler, Romanschriftsteller und Altertumsforscher Ludwig Bechstein unter dem Titel: Dr. Johann Matthäus Bechstein und die Forstacademie Dreißigacker". Meiningen 1855. Diesem Werke entnehme ich die folgenden Notizen:

Nach dem Oktobertermin 1795 wurde jener damals noch in Waltershausen befindlichen Anstalt als einer ihrer ersten Zöglinge, nebst solchen aus vorzugsweise adeligen Familien, auch Alexander Graf von Platen und Hallermund, der jüngste Stiefbruder des Dichters August von Platen aus der ersten Ehe von dessen Vater zugeführt und war noch 1799 Angehöriger der Anstalt. (Bechstein S. 49). Der Zögling scheint im zoologischen Fache so erfreuliche Fortschritte gemacht zu haben, daß ihn sein Lehrer ausersehen hatte, die Fortführung des Textes zu einem ornithologischen Tafelwerk zu übernehmen, das 1800 in Nürnberg erscheinen sollte. (Bechstein S. 85). Der Vater dieses Zöglings, Oberforstmeister Graf von Platen sendete an Joh. Matthäus Bechstein, wohl auf dessen Ersuchen, Falkenzeichnungen und Nachrichten über Falconiera. (Bechstein S. 107). Im November 1801 gibt der Zögling seinem früheren Lehrer Nachricht von seinem Ergehen und drückt den Wunsch nach einer Anstellung im Meiningenschen durch

Bechsteins Vermittlung aus, da er in seiner Heimat Anspach, wo sein Vater Oberforstmeister war, keine Aussicht habe, jemals bis zum Forstmeister, oder auch nur bis zum Oberförster, aufzusteigen, weil der Landjägermeister von Hardenberg, der alle Anzustellenden vorschlage, ein Feind seines Vaters sei. Finde er eine solche Anstellung in Meiningen, so wolle er gern noch die Forstakademie Dreißigacker eine Zeitlang besuchen. (Bechstein S. 173). An der gleichen Stelle erfahren wir von Joh. Matthäus Bechstein, daß der Vater des Zöglings und dieser selbst sich immer Graf von Platen und Hallermund (nicht Hallermünde) unterzeichnet haben. Wenn der Dichter Platen-Hallermünde unterschrieb (ich weiß nicht, ob ausnahmslos), so verfuhr er eigentlich unrichtig, denn die Standesherrschaft, die dem Ahnherrn Franz Ernst von Platen 1701 nach Verleihung der Reichsgrafenwürde zufiel, hieß und heißt jetzt noch Hallermund.

Gotha. Hermann Ullrich.

Zu H. v. Kleists „Zerbrochenem Krug".

Ich möchte im Kleistschen Lustspiel eine Textentstellung aufzeigen und verbessern, die, soviel ich sehe, noch keinem Herausgeber aufgefallen ist.

Der 7. Auftritt läßt Frau Marthe mit epischer Behaglichkeit die zerstörte Pracht des gebrochenen Kruges schildern, bis der ungeduldige Dorfrichter Adam sie mit einem derben

Zum Teufel! Weib! So seid ihr noch nicht fertig? (V. 708)

unterbricht. Sie hatte gerade von den Schicksalen des Krugs „in der Feuersbrunst von sechsundsechzig" erzählen wollen und ist nun sehr ungehalten, daß man ihr vor Gericht das Reden verbieten will. Mild und höflich beschwichtigt sie der Gerichtsrat Walter (V. 712/5):

Ihr sollt hier reden: doch von Dingen nicht,
Die Eurer Klage fremd. Wenn Ihr uns sagt,
Daß jener Krug Euch wert, so wissen wir
Soviel, als wir zum Richten hier gebrauchen.

Frau Marthe erwidert (V. 716/9):

Wie viel ihr brauchen möget, hier zu richten,
Das weiß ich nicht . .;
Das aber weiß ich, daß ich, um zu klagen,
Muß vor euch sagen dürfen, über was. —

Und erhält zur Antwort (V. 720/3):

Gut denn. Zum Schluß jetzt. Was geschah dem Krug?
Was? — Was geschah dem Krug im Feuer
Von Anno sechsundsechzig? Wird mans hören?
Was ist dem Krug geschehn?

Wer spricht diese Verse? — Nach Erich Schmidts wie nach Wilhelm Herzogs Text Walter. Aber das ist ausgeschlossen. Der ganze Stil der Rede, die Mischung von schlecht gespielter Würde und polternder Grobheit ist unmöglich in des vornehmen Gerichtsrats Munde; und unmöglich kann er, der soeben erst (V. 713ff.) der Klägerin auseinandergesetzt hat, wie das Gericht nicht mehr zu wissen brauche, als daß der Krug ihr von Werte sei, jetzt mit alberner Wichtigtuerei fragen: „Was geschah dem Krug im Feuer von Anno sechsundsechzig?"

Die Verse gehören Adam. Er erzürnt durch seine unhöfliche Unterbrechung das redselige Weib, Walter greift beruhigend ein, und nun fordert der Dorfrichter die Klägerin auf, dort fortzufahren, wo er sie unterbrochen hat.

Wie hat sich der Fehler in den Erstdruck (E) eingeschlichen? — Die an der Berliner Staatsbibliothek erhaltene Handschrift (H) ist zwar nicht unmittelbare Vorlage von E gewesen, steht aber doch in einem nahen Verhältnis dazu. In

dieser Handschrift schon war die besprochene Stelle in Unordnung geraten. Vor V. 712 stand fälschlich *Adam*, was erst von fremder Hand in das richtige *Walter* verbessert worden ist (IV, S. 323); bei der nächstfolgenden richterlichen Rede war die umgekehrte, mit der früheren sicherlich in einer schreibmechanischen Beziehung stehende, Verwechslung erfolgt. Solche Versehen finden sich auch sonst in H (z. B. vor V. 1598); das von uns besprochene ist dem Auge des Korrektors entgangen.

Prag. Jos. Körner.

West-östliches.

Auf S. 32 seiner soeben erschienenen Schrift „Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 9. und 10. Jahrhundert" (Quellen zur deutschen Volkskunde, 1. Heft, Berlin und Leipzig 1927) gibt G. Jacob eine Erzählung Quazwînîs von der wunderbaren Entstehung von Seevögeln aus Bäumen wieder, die auch anderwärts bekannt ist. Auf demselben Glauben beruht ja das altenglische Rätsel Nr. 8 — nach Trautmanns Zählung Nr. 11, — dessen Lösung „barnacle goose" Stopford Brooke zuerst gefunden hat. Trautmann gibt in den Anmerkungen auf S. 73 seiner Ausgabe der Rätsel reichliche Literaturnachweise, F. Max Müller hat in seinem Buche „Die Wissenschaft der Sprache", II. Band, Leipzig 1893, auf S. 629ff. die zahlreichen Zeugnisse für diese merkwürdige Fabelei vom 11. bis zum 17. Jahrhundert in extenso zusammengestellt. So gliedert sich die Erzählung des arabischen Geographen in eine lange Kette europäischer Berichte ein: Orient und Occident sind nicht mehr zu trennen! Ob aber die Insel *Schâschîn*, an deren Küste dieses wunderbare Ereignis stattfinden soll, England (Sachsen!) ist, wie Jacob vermutet, scheint mir doch recht unsicher zu sein, denn darauf paßt kaum, daß die Spanien gegenüberliegende Insel 20 Tagreisen lang ist; auch verlegen die anderen Quellen den Schauplatz dieser Verwandlung an die Küsten von Schottland, Irland oder Flandern, nur Gervasius von Tilbury bezeichnet Kent, Petrus Damianus Indien oder eine indische Insel als die Heimat der Baumgänse. — Herr Kollege Pokorny, dem ich die Sache vortrug, meint auch, daß die zitierte Insel gewiß Irland sei, auf welche so ziemlich alles passe. Er verweist auf Reinachs Aufsatz in der Révue celtique Bd. 21, der archälogisches Material über Goldfunde in Irland enthalte (mir nicht zugänglich), ferner auf das Handbuch von Macalister und den Bronce-Age Guide des Brit. Museums.

Kiel. F. Holthausen.

Preßbengel.

Das Wort wird von den Wbb., soviel ich sehe, erst aus dem Anfang des 18., in übertragener Bedeutung sogar erst aus dem 19. Jahrhundert belegt. Es findet sich aber schon bei Fischart und zwar bereits in satirischer Beziehung auf das Schriftstellertum: die Vorrede zum *Catalogus Catalogorum* (1590) ist nämlich gerichtet *An alle Leser / auch Buchtrucker / vnd Preßbengels verwandten vnd bekandten.*

Tölz. Virgil Moser.

Mitteilung.

Anläßlich der 200. Wiederkehr des Geburtstages Moses Mendelssohns im Jahre 1929 bereitet ein Komitee eine kritische Gesamtausgabe der Schriften Moses Mendelssohns vor. Da es alles erreichbare Material zu verwerten bestrebt ist, bittet es alle diejenigen, die Handschriften, seltene Drucke oder Briefe Moses Mendelssohns (von ihm und an ihn) besitzen, um gütige Nachricht und, wenn nötig, um leihweise Überlassung. Alle Zuschriften sind an die Adresse von Herrn Prof. Dr. Julius Guttmann, Berlin NW 87, Wullenweberstr. 2, zu richten.

Selbstanzeigen.

Eberhard Frh. v. Künßberg, Rechtssprachgeographie, Heidelberg, C. Winters Universitätsbuchhandlung, 1926 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philos.-histor. Klasse, Jahrg. 1926/27. 1. Abhandlung). 50 Seiten, 1 Grundkarte, 20 Deckblätter. RM. 4.—.

Wer Tag um Tag einen Stein nach dem andern für den großen Bau des Rechtswörterbuches zusammenträgt und zurechthaut, den beschäftigt in Feierstunden und Feiertagen der Gedanke des Sinnes seiner Arbeit und deren Zusammenhang mit anderen Fächern und Wissenschaften. Er übersteigt wohl auch den Grenzzaun, lernt vom Nachbar und sieht von dort aus sein Werk unter anderem Gesichtswinkel. So entstand das vorliegende Buch, ein erweitertes Kapitel aus einer rechtssprachlichen Vorlesung, das eine Brücke zu schlagen versucht zwischen Rechtswörterbuch und Sprachatlas, von der Rechtsgeschichte zur Sprachgeographie. Der theoretische Teil der Arbeit nimmt seinen Ausgangspunkt von der in der Mundartgeographie hundertfach beobachteten Erscheinung, daß die Mundartgrenzen zusammen fallen mit irgend welchen Rechtsgrenzen. Daraus ergibt sich die Forderung, auch die rechtssprachlichen Tatsachen wortgeographisch zu untersuchen; umsomehr, als Rechtssprache, Rechtsdenkmäler und Rechtswörter in der Sprachgeschichte ihre besondere Stellung einnehmen. Die neue Methode ist anzuwenden bei der Erforschung des Wortschatzes einer einzelnen Rechtsquelle, bei der Untersuchung der Territorialrechtssprachen, beim Herausarbeiten von Rechtssprachlandschaften. Eine weitere Reihe von Ergebnissen ist zu gewinnen aus der Betrachtung und Zerlegung der Beziehungen von Recht und Sprache. Die Linien und Einflußströme in der Sprachgeschichte und in der Rechtsgeschichte laufen teils miteinander, teils überschneiden sie sich. Im Anschluß an die Grundkarte des Teuthonista werden auf 20 Deckblättern Beispiele gebracht für Wortkarten (u. zw. Verbreitungs-, Bedeutungs- und Synonymenkarten), Rechtsbrauchkarten und Rechtsquellenkarten. Die letztgenannten stellen auf Wunsch befreundeter Philologen die Stadtrechtsgruppen dar, wenn auch in diesem Rahmen und bei dem kleinen Kartenmaßstab nur ein vorläufiger Überblick zu erreichen war. v. K. (Heidelberg).

Dr. **H. Petriconi, Die spanische Literatur der Gegenwart** (seit 1870), Wiesbaden, Dioskuren-Verlag, 1926. 200 S.

Für den Verfasser ist die Literatur seit der Romantik nicht das übliche verwirrende Chaos, sondern eine einheitliche Epoche von historisch notwendigem Verlauf. Sein Standpunkt ist höher als der des bloßen Spezialisten: die Tatsachen der spanischen Literatur werden im Hinblick auf eine ideale europäische Literaturgeschichte gewürdigt — der einzig richtige Standpunkt für eine Betrachtung der Literatur von der Romantik an, da diese ebenso wie die des Mittelalters, den nationalen Verschiedenheiten zum Trotz, eine gemeineuropäische Angelegenheit ist. Besondere Anerkennung verdient, daß der gewaltige Stoff in dem verhältnismäßig kleinen Buch gemeistert ist. Kurz, es ist eines der besten und modernsten literarhistorischen Werke.

Würzburg. F. Rauhut.

Albert Sechehaye, privat-docent à l'Université de Genève. **Essai sur la structure logique de la phrase.** (Collection linguistique publiée par la Société linguistique de Paris, vol. XX.) Paris, Ed. Champion, 1926. 237 p. 8°.

En écrivant cet ouvrage j'ai tenté d'élucider dans une vue synthétique toutes les questions essentielles qui se posent à propos de l'analyse grammaticale logique et psychologique de nos phrases. Je n'ai pas abordé le problème du mécanisme matériel de la grammaire pour m'en tenir exclusivement aux éléments psychiques que ce mécanisme sert à représenter: sujet, prédicat, complément, classes de mots, propositions, etc. Dès le début quelques définitions fondamentales sont posées et

en conclusion tout est ramené à un petit nombre de notions simples et constantes dont les combinaisons variées soutiennent l'architecture de la pensée exprimée par des mots. Partout je me suis efforcé de distinguer dans la complexité des phénomènes la part de l'imagination, celle de la logique et celle de la volonté, comme aussi la part de la langue, moule traditionnel de pensée qui appartient à tous, et celle de la parole, qui est l'acte individuel du sujet parlant. Si j'ai réuni dans une certaine mesure à accomplir la tâche que je me suis assignée, cet ouvrage pourra, en renouvelant l'intérêt pour des questions rebattues mais où l'on a manqué jusqu'ici de méthode sûre et de vues d'ensemble, servir non seulement la cause de la science mais aussi celle de l'école. A. S.

F. Holthausen, Etymologisches Wörterbuch der englischen Sprache. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, B. Tauchnitz, 1927. XII und 208 S. 8°. Preis: geb. RM. 8.—.

Gegenüber der ersten Auflage ist diese Neubearbeitung um einen Bogen gewachsen, denn es sind nicht bloß eine große Anzahl neuer Wörter aufgenommen, — auch solche, die nur mittelengl. belegt sind — sondern auch den einheimischen jetzt die germanischen und die wichtigeren indogermanischen Entsprechungen beigefügt worden. Dafür wurden viele veraltete und seltene Vokabeln gestrichen. Die Präfixe sind nun sämtlich an ihrer alphabetischen Stelle aufgenommen, was in der ersten Auflage nur zum Teil der Fall war. Für den romanischen Teil wurde Gamillschegs vortreffliches franz. Wörterbuch, teilweise noch in den Korrekturabzügen benutzt, sodaß viele Artikel jetzt ein ganz anderes Gesicht bekommen haben. Auch sonst ist natürlich die inzwischen erschienene einschlägige Literatur gewissenhaft benutzt und manches Versehen beseitigt worden.

Unter *cambric* l. *(ei)* st. *(æ)*, unter *fiend* l. gr. st. go. *pêma*, unter *hop* 2 l. Kreisel, unter *mean* 3 l. asl. *měniti*; *mizzen* stammt nach Littmann von ar. *mazzān* Mast; unter *popinjay* l. sp. *papagayo*, unter *salep* l. ar. *ṣahlab*, unter *vermin* l. < vl. **vermīnum*; es fehlt *soda* < ml. ~ für ~ *num* Salzkraut zu ar. *ṣodā* Kopfweh, *solicit* stammt von vl. **sollicītāre* für l. *-itāre*, *sot* beruht auf ml. *sottus*, *soup* auf ml. *suppa*, *supple* auf vl. **supples*. F. H. (Kiel).

Neuerscheinungen.

Abhandlungen des Herder-Instituts zu Riga. Verlag der Buchhandlung G. Löffler, Riga.

2. Bd. Nr. 4: Oskar Masing, Niederdeutsche Elemente in der Umgangssprache der baltischen Deutschen. 1926. 8°. 80 S.

Collection linguistique publiée par la société de linguistique de Paris. Paris Librairie ancienne Honoré Champion, éditeur.

XX. Albert Sechehaye, Essai sur la structure logique de la phrase. Paris 1926. 8°. 237 S. Pr. 15 fr.

Germanistische Handbibliothek, begr. von Julius Zacher. Buchhandlung des Waisenhauses, Halle (Saale).

VII, 3, 1. Hälfte: Hugo Gering, Kommentar zu den Liedern der Edda. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von B. Sijmons. 1. Hälfte: Götterlieder, 1927. 8°. XIX u. 438 S. Pr. geh. 25 M.

Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Oskar Walzel. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. 4°. Pr. für jede Lief. 2.20 M.

59. Wilhelm, Chinesische Dichtung. Heft 2 (S. 33—64).

60. Klemperer-Hatzfeld-Neubert, Romanische Literaturen von der Renaissance bis zur französ. Revolution. Heft 13 (S. 385—419).

61. Bethe, Griechische Dichtung. Heft 8 (S. 225—256).

62. H. Heiß, Romanische Literaturen des 19./20. Jahrhunderts. Heft 4 (S. 97—128).

63. v. Glasenapp-Schomerus-Sukthankar, Indische Literaturen. Heft 1 (S. 1—32).

64. Wilhelm, Chinesische Dichtung. Heft 3 (S. 65—96).

The Yiddish Scientific Institute, Account of two Years Organizing Work. Vilno 1927.

Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1925 und 1926. Hrsg. von Georg Minde-Pouet und Jul. Petersen. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 8°. VII u. 189 S.

Reallexikon der Vorgeschichte unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, hrsg. von Max Ebert. Berlin, Walter de Gruyter & Co. Lex. 8°. VII. Bd. 2. bis 5. Lief. S. 65—304 (Kreta—Loculus-Grab). — VIII. Bd. 1.—6. Lief. S. 1—416 (Maltaja—Nadel). — IX. Bd. 1. Lief. S. 1—32 (Norddeutschland—Nordischer Kreis A). — X. Bd. 1. Lief. S. 1—80 (Pacht—Persien). — XI. Bd. 1. Lief. S. 1—96 (Qadesch—Religion).

University Bulletin Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Vol. XIX. N. S. February 1927. No. 2.

William A. Read, Louisiana Place-Names of Indian Origin. Baton Rouge, Louisiana. 8°. 72 S.

Brandl, A., und Zippel, O., Mittelenglische Sprach- und Literaturproben. Neuausgabe von Mätzners Altenglischen Sprachproben. Mit etymologischem Wörterbuch zugleich für Chaucer. 2. Aufl. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1927. gr. 8°. VIII u. 423 S. Pr. geh. 10 M.

Kuhlmann, Rudolf, Der Natur-Paganismus in der Weltanschauung, von Emily Brontë. Diss. Bonn 1926. 8°. 146 S.

Castro, Don Guillén de, y Bellvis, La Tragedia por los celos comedia famosa. edited after a 17th century suelta, with an introduction, variants and notes by Hymen Alpern. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1926. 8°. 150 S.

Jente, Richard, The Proverbs of Shakespeare with Early and Contemporary Parallels. (Reprinted from Washington University Studies Vol. XIII. Humanistic Series No. 2. pp. 391—444. 1926.)

Jonge, Alfred R. de, Gottfried Kinkel as Political and Social Thinker. (Based in Part on Sources Gathered by the Late Agnes B. Ferguson.) New York, Columbia University Press, 1926. 8°. XVI u. 156 S. Pr. $ 1.75.

Lafontaine, Fünfzig Fabeln in deutschen Versen von Kurt Koch, mit 63 Scherenschnitten von Alfred Thon. Halle (Saale) 1927. Buchhandlung des Waisenhauses. 8°. 125 S. Pr. geh. 4.50 M.

Loomis, Roger Sherman, Celtic Myth and Arthurian Romance. New York, Columbia University, 1927. 8°. XII u. 371 S. Pr. $ 6.—.

Mahlow, Georg M., Neue Wege durch die griechische Sprache und Dichtung. Sprachgeschichtliche Untersuchungen. Berlin u. Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1927. 8°. VII u. 525 S. Pr. geh. 22 M.

Manly, John Matthews, Some New Light on Chaucer, Lectures delivered at the Lowell Institute. New York, Henry Holt & Company. 8°. XIII u. 305 S.

Marold, Werner, Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein (Teildruck). Dissertation Göttingen 1927. 8°. 48 S.

Richey, Margaret F., Schionatulander and Sigune. An Episode from the Story of Parzival and the Graal, as related by Wolfram von Eschenbach. Interpreted and discussed. Alexander Moring Limited. The de la More Press. London (1927). 8°. 67 S. Pr. 5/- net.

Sarauw, Chr., Nedertysk, en Indledning til Sprogets Historie. (Med et Forord af L. L. Hammerich.) Studier fra Sprog og Oldtidsforskning Nr. 142. V. Pios Boghandel. København 1926. 48 S. Pr. Kr. 1.50.

Serra, Giandomenico, Contributo toponomastico alla descrizione delle vie romane e romee nel Canavese (con una carta stradale). Tipografia „Cartea Românească". S. A. Cluj 1927. Estratto dalle „Mélanges d'Histoire Générale" (S. 243—322).

Vincent, Auguste, Les noms de lieux de la Belgique. Bruxelles, Librairie Générale, 1927. 8°. XVI u. 184 S.

Völcker, Otto, Das Bildungswesen in Frankreich. Georg Westermann, Braunschweig-Berlin-Hamburg. 8°. 286 S. Pr. geb. 6 M.

von Wartburg, Walther, Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. Fritz Klopp Verlag, G. m. b. H., Bonn. Gr. 8°. Lief. 8 u. 9 (S. 481—608: braca—bulla).

Wasserzieher, Ernst, Woher? Ableitendes Wörterbuch der deutschen Sprache. 7., stark verm. u. verb. Aufl. 51.—61. Tausend. Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1927. 8°. 245 S. Pr. geb. 7 M.

Weerenbeck, B. H. J., Participe présent et gérondif. Dissertation Amsterdam. Dekker & Van de Vegt en J. W. van Leeuwen. Nimègue-Utrecht 1927. 8°. II u. 339 S.

Depras, Alphonse, Le français de tous les jours coup d'œil sur la vie pratique et formules usuelles de conversation, gallicismes, argot. I. et II. partie. Deuxième Édition, revue et augmentée. Librairie Parisienne. Léon Pommeret Praha. 8°. 270 u. 233 S.

Diesterwegs Neusprachliche Lesehefte. 8°. Preis jedes Heftes 0.50 M. Nr. 126: E. A. Poe, Eleonora the Raven. Ausgewählt und mit Anmerkungen versehen von M. Mundt. 20 S. — Nr. 139: Edward A. Freeman, Race and Language (from Freeman, Historical Essays, third Series), hrsg. von G. Schad, 32 S. — Nr. 140: Thomas Hardy, A Tragedy of two Ambitions (Life's Little Ironies). Bearb. von Siemon. 42 S. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

— Neusprachliche Schulausgaben mit deutschen Anmerkungen. Engl. Reihe Bd. XI. Pioneers of Science. Mit Einl. und Anm. hrsg. von Max Müller. 1927. 8°. XVIII u. 130 S. Pr. kart. 1.80 M.

— Neusprachliche Reformausgaben. Bd. 95: My First English Book by Arthur Cliffe. 1927. 8°. 50 S. Pr. kart. 1.20 M. — Bd. 99: Anna Roussel, Nos amis les animaux. 1927. 8°. 36 S. Pr. kart. 0.70 M.

Grund-Schwabe, Englisches Lehrbuch A II Quinta—Tertia. Neue Ausgabe. 4. Aufl. 1927. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M. 8°. VIII u. 250 S.

Grund-Neumann, Französisches Lehrbuch C II. Quinta—Quarta (für Mädchen). Neue Ausgabe. 1927. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M. 8°. X u. 224 S.

Meyer-Weyel, Französisches Unterrichtswerk (für Schulen, in denen Französisch nicht die erste Fremdsprache ist). Einheitsausgabe A. Verlag Georg Westermann, Braunschweig. Grammatik. 8°. 101 S. — Kurzer Lehrgang des Französischen. Lese- und Übungsbuch. 8°. 160 S. — Wörterverzeichnisse. 8°. 92 S.

Scheunemann, Oskar, Englisches Diktatbuch. Verlag von Georg Westermann, Braunschweig. 8°. 64 S.

Selections from English Literature. 1. Selections from Goldsmith. 2. Edition. Kemink & Zoon. Utrecht 1927. 8°. XXVI u. 138 S. Pr. fl. 1.50.

Wells, W. H., The Elements of English Pronounciation for Teachers and Students. Max Kellerer, München 1927. 8°. 64 S. Pr. kart. 2 M.

Westermann-Texte, hrsg. von Strohmeyer und Dinkler. Verlag von Georg Westermann, Braunschweig. W. Breier: Gems of English Poetry. — Wilh. Lühr: English Pioneers Abroad. — Fritz Meier: Quatre Contes par Guy de Maupassant. — Les fausses Confidences, Comédie en trois actes par Marivaux. — Paul Wollmann: Contes modernes et Causeries actuelles tirés de Journaux français. — Kurt Schwedtke: Le plan Dawes, discours politique prononcé par Edouard Herriot. — Kurt Schwedtke: Les accords de Locarno.

Zeitschriften (im Austausch): Herrigs Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. 151. Bd. 3. u. 4. Heft. — Les Langues Modernes, 25. année, no. 1—3. 1927. Janvier-Avril. — English Studies, Vol. IX, Nr. 2 & 3. 1927.

23.

Das Ergebnis der Kopenhagener Konferenz zur Lösung der phonetischen Transkriptionsfrage im Lichte der neuen Phonetik.

Von **Jörgen Forchhammer**, Lehrer der Stimm- und Sprachphysiologie und Phonetik an der Universität und Staatlichen Akademie der Tonkunst, **München.**

Vor einiger Zeit ist mir eine kleine Broschüre mit dem Titel: „Phonetische Transkription und Transliteration, nach den Verhandlungen der Kopenhagener Konferenz im April 1925" (Oxford 1926) zugeschickt worden. Da ich gerade in den letzten Jahren das Problem der phonetischen Transkription einer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung unterworfen und zu einer brauchbaren Lösung gebracht habe, dürfte es mir vielleicht erlaubt sein, die Ergebnisse der Kopenhagener Konferenz einer sachlichen Prüfung zu unterwerfen.

Zunächst möchte ich meinem Bedauern Ausdruck geben, daß die Kopenhagener Einlader die Form einer Konferenz der weiteren Form eines Kongresses vorgezogen haben. Dadurch wurde allerdings die Intimität der Sitzungen gewahrt: man konnte sich in aller Ruhe und Gemächlichkeit über die Probleme unterhalten; man konnte verhandeln und abstimmen, ohne von lästigen Umstürzlern oder Neuerern gestört zu werden. Andererseits wurden durch den Ausschluß der Öffentlichkeit gerade solche ferngehalten, die die Mängel der phonetischen Transkription am schmerzlichsten empfunden und selbständig versucht haben, Wege zu finden, die aus dem herrschenden Chaos hinausführen. — Man schloß die Produzenten aus und überließ die Entscheidung dieser wichtigen Kulturfrage einem kleinen, eingeladenen Kreis von Konsumenten. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn die Kopenhagener Konferenz trotz der Teilnahme einer Reihe hervorragender Gelehrten, auf keinem einzigen Punkte etwas Hervorragendes, geschweige denn etwas Bahnbrechendes leisten konnte, sondern, wie ich im folgenden zeigen werde, auf allen Gebieten nur eine recht mangelhafte Flickarbeit zustande brachte.

Bei der Lösung des phonetischen Transkriptionsproblems kann man zwei prinzipiell verschiedene Wege einschlagen. Entweder greift man die Aufgabe idealistisch an, und versucht, auf jedem einzelnen Gebiet die beste und zweckmäßigste Lösung zu finden; oder man geht opportunistisch vor und begnügt sich mit solchen

Lösungen, die momentan die größte Aussicht haben, angenommen zu werden. Der erste Weg ist von mir in meiner „Grundlage der Phonetik[1]," der zweite von der Kopenhagener Konferenz eingeschlagen worden. Kein Wunder, daß die beiden Lösungen diametral entgegengesetzt sind.

Es ist sehr zu bedauern, daß die Kopenhagener Konferenz den letzten der oben genannten Wege gewählt hat. Allerdings ist er der weitaus bequemere, und er ließ auch die Möglichkeit eines augenblicklichen Scheinerfolges zu, indem man sich über eine Reihe mehr oder weniger nebensächlicher Einzelfragen einigte. Die entscheidenden prinzipiellen Fragen dagegen, die allein eine ideale Lösung herbeiführen konnten, und deren Bedeutung weit über den Rahmen der gelehrten Sprachforschung hinausreicht, hat man wohlweislich beiseite gelassen.

Untersuchen wir zunächst einmal, welche die Grundfragen sind, die wir uns stellen müssen, wollen wir zu einer wirklichen Lösung des Problems gelangen.

Für die phonetische Schrift kommen nur zwei Hilfsmittel in Betracht: Buchstaben und Hilfszeichen. Es ist selbstverständlich, daß bei einer universellen Lautschrift beide Hilfsmittel herangezogen und neben einander verwendet werden müssen. Die ausschließliche Verwendung von Hilfszeichen kommt natürlich nicht in Frage, und Buchstaben allein ohne Hilfszeichen würden, bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der vorhandenen Lautnuancen zu einem derartigen Buchstabengewirr führen, daß es nicht mehr menschenmöglich wäre, sich darin zurechtzufinden.

Für kleinere abgegrenzte Spezialgebiete mag dies Verfahren vielleicht genügen, — so soll es, dem Bericht der Konferenz zufolge, beim schwedischen Dialektalphabet denn auch mit Erfolg angewandt worden sein und ebenso, wenn auch etwas weniger systematisch, im Alphabet der Association Internationale Phonétique. Was dieses letzte Alphabet betrifft, muß jedoch bemerkt werden, daß hier zur Ergänzung der Buchstaben auch noch eine ganze Menge von Hilfszeichen herangezogen worden sind. Und das schwedische Dialektalphabet ist, wie der Name besagt, nur für eine eng begrenzte Dialektgruppe berechnet; es wird somit keine allgemeine Verwendbarkeit beanspruchen können.

Es dürfte demnach wohl keinem Zweifel unterliegen, daß eine phonetische Weltlautschrift nur möglich ist durch ein System von Buchstaben, die durch geeignete Hilfszeichen ergänzt werden. Da dieses Prinzip als selbstverständlich gelten muß und somit für die Konferenz keine eigentliche Verhandlungsgrundlage bildete, so blieb als erstes und wichtigstes Verhandlungsproblem folgende Frage:

[1] Carl Winter, Heidelberg 1924.

In welcher Ausdehnung soll man in der Weltlautschrift das erste Hilfsmittel (die Buchstaben) verwenden, und wo hat das zweite Hilfsmittel (die Hilfszeichen) einzusetzen?

Diese Frage wurde von der Konferenz nur ganz flüchtig (S. 12—13) berührt: „Die Konferenz hat sich nicht einseitig für das eine oder andere dieser rivalisierenden Systeme (monotype Buchstaben oder diakritische Zeichen) entschieden, sondern hat in eklektischer Weise für einige Laute eine monotype Schreibung, für andere diakritische Zeichen vorgeschlagen; sie hat sogar in manchen Fällen keins der beiden Systeme bevorzugt, sondern Zeichen beider Systeme zur Auswahl gestellt und die Entscheidung dem persönlichen Geschmack jedes Gelehrten überlassen sowie der Leistungsfähigkeit der Druckereien."

Wie ist es nun möglich, daß die Konferenz diese wichtigste und fundamentalste aller Transkriptionsfragen einfach überging, und nicht zur Diskussion stellte? Die Erklärung dieses merkwürdigen Verhaltens dürfte in dem Umstand zu suchen sein, daß eine natürliche Grenze zwischen den Gebieten der beiden Hilfsmittel nur durch eine sachgemäße, systematische Einteilung der Sprachlaute gezogen werden kann, und eine solche gab es bis vor kurzem nicht.

Inzwischen hat jedoch auch diese Aufgabe eine praktisch verwendbare Lösung gefunden. In meiner „Grundlage der Phonetik" habe ich gezeigt, wie sämtliche Sprachlaute der Welt in einige vierzig Lautgruppen eingeteilt werden können und zwar derart, daß jede Lautgruppe sich sprachphysiologisch einigermaßen festlegen läßt, und die in einer Gruppe vereinigten Laute sich praktisch mit demselben Buchstaben schreiben lassen (daher die von mir vorgeschlagene Bezeichnung: „Buchstabenlautgruppen").

Diese Einteilung, die zu einem fest geschlossenen und leicht übersichtlichen „Weltlautsystem" führt, gibt nun gleichzeitig die Grenzlinie ab für die beiden phonetischen Schriftprinzipien (Buchstaben und Hilfszeichen); denn, wie ich schon in der „Grundlage der Phonetik" (S. 108) zeigte: „ergibt sich daraus ganz selbstverständlich die Grundregel: bis zu den Buchstabenlautgruppen reine Buchstaben, ohne jegliche Hilfszeichen, von den Buchstabenlautgruppen an keine neue Buchstaben mehr, sondern nur noch Hilfszeichen verwenden".

Wie kommt es nun, daß diese ganz selbstverständliche Regel bei der Kopenhagener Konferenz nicht berücksichtigt, ja nicht einmal erwähnt wurde? Die meisten Teilnehmer werden wohl keine Ahnung davon gehabt haben, daß diese für die Arbeit der Konferenz so entscheidende Grundfrage schon gelöst sei. Dies gilt jedoch nicht von allen Teilnehmern; und somit entsteht dann die weitere Frage, wie es möglich war, daß dieses Hauptproblem auch von denjenigen, die mit der Lösung desselben bekannt waren, nicht erwähnt und zur Debatte gestellt wurde?

Um diese Frage zu beantworten muß ich etwas weiter ausholen, und auf die heutige Entwicklungsstufe der Phonetik näher eingehen. Der berühmte Soziologe Dr. F. Müller-Lyer, dessen 10jähriger Todestag soeben in ganz Deutschland gefeiert wurde, zeigt in seiner „Soziologie der Leiden“[1] die Entwicklungsstufen, die die Naturwissenschaften zu durchlaufen haben. Er schreibt:

„Das naturwissenschaftliche Verfahren setzt sich nun aus folgenden vier Akten zusammen:

I. Sammeln und beschreiben	beschreibende Wissenschaft
II. Sichten und ordnen	
III. Erklären und verstehen	induktive Wissenschaft
IV. Anwenden und benützen	angewandte Wissenschaft.“

Betrachten wir nun die Schulphonetik von diesem Gesichtspunkte aus, so sehen wir, daß sie bis jetzt nicht über Stufe I hinausgekommen ist. Das sorgfältige Sammeln und genaue Beschreiben von Einzelheiten war bisher das Ziel fast aller Phonetiker. Dies mußte mit Notwendigkeit zu einer immer größeren Stoffansammlung und daraus folgender Unübersichtlichkeit führen. Man braucht nur eine moderne Lautlehre zur Hand zu nehmen um zu sehen, wie hier alles ein chaotisches Durcheinander von Einzelheiten ist, ohne daß auch nur der geringste Versuch gemacht wird, die Erscheinungen zu erklären und zu verstehen. Um zu der dritten Stufe zu gelangen, muß man jedoch mit Notwendigkeit über die zweite, die des Sichtens und Ordnens, hinweg, oder mit anderen Worten, durch die Systematik hindurch. Und hier zeigt es sich nun, daß der Übergang zu dieser zweiten Stufe mit einem deutlichen Richtungswechsel verbunden ist. Während auf der ersten Stufe des Sammelns und Beschreibens die Entwicklung immer in der Richtung der Unübersichtlichkeit, der immer feineren Unterscheidung und Differenzierung gehen muß, so bedeutet der Übergang zur zweiten Stufe eine ungeheure Vereinfachung. Das Ordnen geschieht durch Sichten, d. h. durch das scharfe Trennen vom Wesentlichen und Unwesentlichen, vom Universellen und Speziellen, von der Regel und der Ausnahme, Dinge, auf die die alte Phonetik gar nicht eingestellt war. Ja, die Phonetiker der alten Schule sträuben sich gegen diese Vereinfachung, die sie nach ihrer ganzen bisherigen Einstellung als einen Rückschritt, als eine oberflächliche Schematisierung betrachten. Mir gegenüber hat einer der hervorragendsten Vertreter der alten Phonetik geäußert, er wolle gar keine Systematik, für ihn wäre die Systematik nur ein lästiger Zwang.

Aber was ist denn Systematik anderes als Ordnung und Übersicht? Wie kann man ein Gegner von Ordnung und Übersicht sein? Die

[1] Alb. Langen, München 1923, 6.—8. Tausend. — S. 16.

Lösung dieses Rätsels ist zu finden in dem bisherigen vergeblichen Bemühen, eine wirkliche Systematik zu schaffen. Denn alle bisherigen Versuche fußten, wie ich in der „Grundlage der Phonetik" (S. 71ff.) gezeigt habe, auf einem falschen Fundament, und mußten deshalb mit Notwendigkeit scheitern; und eine falsche Systematik führt natürlich weder zur Ordnung noch zur Übersicht. Einteilungen, die nach unphonetischen oder phonetisch nebensächlichen Merkmalen vorgenommen wurden, müssen von jedem phonetisch Empfindenden als lästige Zwangssysteme empfunden und abgelehnt werden; und es ist voll berechtigt, wenn der Phonetiker sich gegen derartige Vergewaltigungsversuche wehrt.

Aber auch auf einem anderen Gebiet bedeutet der Übergang von der ersten zur zweiten Stufe eine Richtungsänderung. Die bisherige Phonetik war ausschließlich philologisch oder linguistisch eingestellt. Die Systematik ist aber nur auf sprachphysiologischer Grundlage möglich, und hier macht sich natürlich der Umstand geltend, daß die heutige Generation von Phonetikern keine sprachphysiologische Ausbildung genossen hat.

Im Obenerwähnten dürfte die Erklärung zu suchen sein, warum die zeitgenössischen Phonetiker, besonders die führenden unter ihnen, sich so abweisend gegen die neue Phonetik verhalten, sodaß diese bei der Kopenhagener Konferenz einfach totgeschwiegen werden konnte. Diese Stellung der Konferenz ist jedoch sehr zu bedauern, denn es gibt keinen anderen Weg vorwärts als den, den die neue Phonetik betreten hat. Bevor wir nicht den großen und umfangreichen Stoff geordnet haben, dürfen wir nicht hoffen, mit Aussicht auf Erfolg an die weiteren Aufgaben herantreten zu können, die der Phonetik harren, und unter denen die Lösung der Transkriptionsfrage eine der wichtigsten ist.

Ich habe mich so lange bei der ersten Grundfrage (Buchstaben oder Hilfszeichen) aufgehalten, weil von der zweckmäßigen Lösung dieser Frage der Erfolg aller weiteren Verhandlungen auf diesem Gebiet abhängt. Der Umstand, daß diese Frage bei der Kopenhagener Konferenz nicht gelöst, ja nicht einmal aufgeworfen wurde, mußte mit Notwendigkeit schädigend auf alle die Spezialfragen einwirken, deren Lösung hiermit eng verknüpft ist.

So hat die Konferenz z. B. (S. 32) für die Vorderzungenvokale [y, ø, œ, æ] die Schreibweise ü, ö, ö̈, ä vorgeschlagen, was phonetisch als ein gewaltiger Rückschritt zu bezeichnen ist; denn hierdurch wird die völlig irrige Vorstellung erweckt, als seien die Vorderzungenlaute nur Abarten der entsprechenden Hinterzungenlaute. Konsequent ist diese Schreibweise natürlich auch nicht durchgeführt, was nicht gut möglich wäre; denn im Vokalsystem der Konferenz ist der dem [i] entsprechende Hinterzungenvokal überhaupt vergessen worden, und den Buchstaben e durch ä̈ zu ersetzen wäre denn doch zu widersinnig.

Der fundamentale Fehler liegt in der Auffassung der Vorderzungenvokale als „vorgeschobener“ ebenso wie in der Auffassung der runden Vokale als „gerundeter“ Vokale (S. 32). Vorder- und Hinterzungenvokale, breite und runde Vokale sind völlig gleichwertige Vokalformen, während die Bezeichnungen vorgeschoben und gerundet zu der irrigen Auffassung führen müssen, als handle es sich hier nur um Abarten, ähnlich wie bei den nasalierten, palatalisierten, pharyngalisierten Lauten usw. Solange man aber auch nicht den geringsten Versuch macht, sich klar zu werden über den Unterschied zwischen „prinzipiell verschiedenen Sprachlauten“ auf der einen Seite, und „Schattierungen eines und desselben Sprachlautes“ auf der anderen Seite, ist es natürlich nicht zu verwundern, wenn man in so verhängnisvolle Fehler, wie die oben erwähnten, verfällt.

Dieselbe Unklarheit herrscht in bezug auf die vollen Zischlaute [ʃ, ʒ], für die die beiden üblichen Schreibungen ʃ, ʒ und š, ž als gleichberechtigt zugelassen werden, sodaß also die entscheidende Frage, ob diese Laute als selbständige Sprachlaute [ʃ, ʒ] oder nur als Abarten der lateinischen [s, z]-Laute: [š, ž] aufzufassen seien, offen gelassen wurde.

Wohin eine Transkriptionsregelung ohne vorhergehende Systematik führt, sehen wir am deutlichsten, wenn wir die von der Konferenz behandelten Vokale in einer übersichtlichen Tabelle aufstellen. Es ergibt sich dann folgendes:

Vokale in der Schreibung der Kopenhagener Konferenz[1].

	Vorderzungenlaute		Mittelzungenlaute		Hinterzungenlaute	
	breit	rund	breit	rund	breit	rund
enge	i	ü	ɯ	u̇		u (w)
halboffene	e	ö	ə	o̊	ʌ	o
offene	ä	ɔ̈	ɜä	ɔ̊	a	ɔ

Aus obiger Tabelle geht deutlich hervor, wie unsystematisch hier auf allen Punkten verfahren wurde. Statt die wichtige Frage zu entscheiden, ob in bezug auf die horizontale Zungenartikulation eine Zweiteilung (in Vorder- und Hinterzungenvokale) genüge, oder ob das Einschieben einer mittleren Gruppe unbedingt erforderlich sei, hat man diese letzte Lösung als selbstverständlich angenommen, ohne überhaupt die Möglichkeit einer Zweiteilung in Betracht zu ziehen. Die notwendige Konsequenz dieser Einstellung, daß dadurch 18 statt

[1] Die Buchstaben i e a o u, deren phonetische Bedeutung die Konferenz wohl als allgemein bekannt betrachtet, da sie sie nirgends erwähnt, habe ich an den betreffenden Stellen eingeführt. Für den offenen runden Vorderzungenvokal ɔ̈ habe ich die Pünktchen hinzugefügt, da die Schreibung ɔ für diesen Laut (S. 32) sicher auf einem Druckfehler beruhen muß.

13 Vokalbuchstaben notwendig werden, hat man jedoch nicht gezogen, sondern die beiden Schreibprinzipien: eigene Buchstaben und Hilfszeichen, in so willkürlicher Weise verwendet, daß es jeder Beschreibung spottet. Ja, ein Vokal, der enge, breite Hinterzungenvokal, ist in diesem sonderbaren System überhaupt vergessen worden.

Wie viel einfacher und natürlicher wäre es gewesen, die Vorder- und Hinterzungenlaute als selbständige Sprachlaute aufzufassen, und sie dementsprechend durch selbständige Buchstaben zu bezeichnen, die mittleren Laute dagegen als Zwischenformen zu betrachten und durch ein Hilfszeichen zu schreiben.

Betreffs der Engelaute herrscht eine ähnliche Systemlosigkeit. Trotzdem es hier allgemein üblich ist, die einander entsprechenden Stimmlosen und Stimmhaften als verschiedene Sprachlaute aufzufassen und demgemäß zu schreiben, also f—v, s—z, ʃ—ʒ, c—j, x—ɣ usw., hat man es nicht für nötig gehalten, dieses Prinzip überall durchzuführen und auch für die dem l und dem r entsprechenden Stimmlosen besondere Buchstaben vorzuschlagen. Bei diesen Lauten muß man sich also mit dem Stimmlosigkeitszeichen begnügen. Dies ist aber nicht angängig. In einem so fest abgegrenzten System wie dem der Engelaute muß man entweder sämtliche Stimmlose als Abarten der Stimmhaften betrachten, also [f] als stimmloses [v], [s] als stimmloses [z] usw., oder man muß Stimmlose und Stimmhafte konsequent als verschiedene Sprachlaute auffassen. Geschieht dies nicht, so verfällt man völliger Willkür.

Ebenso inkonsequent ist es, den stimmlosen Vorderzungen-Hautreibelaut (den deutschen ich-Laut) als „palatales x" (S. 26) zu bezeichnen, während der entsprechende stimmhafte Laut als selbständiger Sprachlaut ȷ aufgefaßt und geschrieben wird.

Was nun die von der Konferenz vorgeschlagenen Hilfszeichen für Lautschattierungen betrifft, so finden wir hier die gleiche Systemlosigkeit vor. Die dabei zu lösende Aufgabe lautet: für die unendliche Mannigfaltigkeit der Lautschattierungen möglichst anschauliche und deshalb leicht sich einprägende Hilfszeichen zu suchen, mit deren Hilfe man eine möglichst große Anzahl von Schattierungen ohne wesentliche Belastung des Gedächtnisses notieren kann. Diese wichtige Aufgabe ist von der Konferenz gänzlich übergangen worden; statt dessen hat man sich mit der allerdings viel leichteren Aufgabe begnügt, für ein Dutzend allgemein bekannter Lautveränderungen gänzlich willkürliche Hilfszeichen vorzuschlagen oder neue Buchstaben einzuführen.

So wird z. B. die umfassende Frage der Artikulationsstellen damit abgetan, daß man ein besonderes Zeichen für „Dentale" (S. 21) vorschlägt, für die postvelar oder uvular artikulierten Laute dagegen sechs neue Buchstaben (K, G, N, R, X, Γ) (S. 27) einführt, während alle anderen Artikulationsstellen nicht berücksichtigt worden sind.

Für die wichtigen Verschiebungen der Zunge finden wir bei den Vokalen folgende Zeichen: Punkt unter dem Buchstaben (ẹ) für hohe, Strich unter dem Buchstaben (e̲) für tiefe Zunge (S. 34), ein oder zwei Punkte über dem Buchstaben (u̇ bzw. ü) für vorgeschobene Zunge (S. 32). Daß diese Zeichen gerade anschaulich seien, wird wohl niemand behaupten können; und für die zurückgezogene Zunge ist überhaupt kein Zeichen vorgesehen.

Auch scheinen diese Zeichen nur bei den Vokalen Gültigkeit zu haben, während bei den Konsonanten die entsprechenden Zungenverschiebungen überhaupt nicht angegeben werden können, weil dieselben Zeichen hier z. T. andere Bedeutung haben.

Für Lippenrundung wird (S. 21) das Zeichen ω, für Aufgeben der Rundung dasselbe Zeichen umgedreht (ɷ) vorgeschlagen, — ebenfalls eine Anordnung, die man sich schwer merken kann.

Für die retroversen oder — wie die Konferenz sie zu nennen vorgezogen hat — die retroflexen Laute werden (S. 21) teils sechs neue Typen empfohlen; teils wird der Punkt unter dem Buchstaben als gleichberechtigt angenommen, obwohl dieses Zeichen für die „umgebogene" Artikulation alles andere als anschaulich ist und außerdem noch für die enge Bildung der Vokale verwendet wird.

Das arabische [ḥ], das durch die Flüsterstellung der Stimmlippen charakterisiert wird und somit mit dem Hauchlaut [h] nur eine äußere, rein akustische Ähnlichkeit hat, ist der üblichen falschen Auffassung entsprechend (S. 27) als „h mit starker Pressung" bezeichnet und durch ein durchstrichenes h wiedergegeben worden.

Für die Sauglaute (Schnalze) wird (S. 28) ein ganz brauchbares Hilfszeichen Δ vorgeschlagen. Die entsprechenden Drucklaute werden dagegen gar nicht berücksichtigt.

Für die Stimmhaftigkeit und Stimmlosigkeit wird (S. 20) „die Möglichkeit, ein und dasselbe Zeichen zu gebrauchen" ernstlich erörtert. Dieser Gedanke, der einzige, der im ganzen Heftchen als genial bezeichnet wird, wurde jedoch abgelehnt. Als Endergebnis wurden zwei Zeichen vorgeschlagen, die nun ausnahmsweise physiologisch anschaulich die Form der Stimmritze angeben sollen, wobei jedoch übersehen wurde, daß dieser Unterschied gerade nicht physiologischer sondern akustischer Art ist.

Bei der Bezeichnung der Akzente ist die Wahl der Zeichen nicht wesentlich glücklicher ausgefallen. So ist z. B. (S. 16) für Länge das diesen Begriff am schlechtesten veranschaulichende Zeichen, der Punkt (·) gewählt worden, während ein Zeichen für ungewöhnliche Kürze gänzlich fehlt.

Für das Anbringen des Luftdruckakzentes (Betonung) ist (S. 17) der unmögliche Platz vor der betonten Silbe beibehalten worden ohne Rücksicht darauf, daß die phonetische Schrift (wie ich es in der „Grundlage der Phonetik" S. 115 gezeigt habe) überhaupt keine

Silbenteilung kennt. Daß durch diese Schreibung eine phonetische Feinheit ganz besonders deutlich veranschaulicht werde, nämlich der Unterschied zwischen der „feierlichen“ ([ətˈɔ·l] und der „mehr familiären“ [əˈtɔ·l], zwischen [alˈain] und [aˈlain] (S. 18), dürfte auf einem Irrtum beruhen; der betreffende Unterschied besteht nämlich gar nicht in der verschiedenen Silbenteilung, sondern in einer künstlichen Trennung im Gegensatz zur gewöhnlichen einfachen Lautverbindung. Diese künstliche Trennung muß aber natürlich in einer phonetischen Feinschrift durch ein besonderes Zeichen angegeben werden, wie ich es in der „Grundlage der Phonetik“ S. 120 gezeigt habe.

Eine größere Feinheit der phonetischen Schrift wird also durch das Anbringen des Betonungszeichens „vor dem Anfang der betonten Silbe“ keineswegs erzielt. Im Gegenteil! Wir verschließen uns dadurch die Möglichkeit anzugeben, welcher Laut innerhalb der betreffenden Silbe die Betonung erhält. Dies ist aber ein großer Nachteil; denn es ist durchaus nicht immer der Vokal, der betont wird. Auch Konsonanten, besonders wenn sie nach kurzen Vokalen stehen, können die Betonung erhalten. Auf welche Weise sollen wir aber diesen wichtigen Unterschied angeben können, wenn das Betonungszeichen vor dem Anfang der Silbe steht? Mit genau demselben Rechte könnten wir die Dauer-, Stoß- oder Tonhöhenzeichen vor der Silbe statt über oder neben dem betreffenden Buchstaben anbringen.

Bei den melodischen Akzenten hat man, was recht selbstverständlich war, für den steigenden Ton das Zeichen ´ für den sinkenden Ton das Zeichen ` gewählt (S. 18). Jedoch wurde (S. 19) kein Einwand erhoben gegen die Verwendung derselben Zeichen für die gänzlich andersartige melodische Bewegung in den skandinavischen Sprachen usw. usw.

Die oben angeführten Beispiele dürften genügen um zu zeigen, wie verfehlt es ist, die Frage der phonetischen Transkription ohne eine vorhergehende systematische Ordnung und Einteilung des Stoffes lösen zu wollen. Daß dabei nur eine ungenügende Flickarbeit zustande kommen konnte, scheint mir selbstverständlich zu sein.

Man wird vielleicht gegen meine Kritik einwenden, daß es an sich schon eine verdienstvolle Tat sei, wenn man in den bestehenden Transkriptions-Wirrwarr ordnend eingreift und einheitliche Regeln aufzustellen sucht, wo früher die verschiedenen Schreibungen einander bekämpften. Aber selbst dies ist nicht ohne weiteres zuzugeben. Ein verfrühtes sich Festlegen auf schlechte und unzweckmäßige Werte ist vielmehr höchst bedenklich, weil dadurch die Wege zum wahren Fortschritte versperrt werden.

Es fragt sich darum, wie sollen wir uns verhalten, um dem phonetischen Transkriptionsproblem zu der best möglichen Lösung zu ver-

helfen? Darauf möchte ich die vielleicht etwas paradox klingende Antwort geben: Schieben wir die endgültige Lösung zunächst noch etwas hinaus. Unsere Zeit ist nämlich nicht reif für eine ideale Lösung dieser Frage. Erst wenn die offizielle phonetische Wissenschaft den Schritt von der ersten bis zur zweiten Müller-Lyer'schen Stufe vollzogen haben wird, werden wir mit Erfolg an die Transkriptionsfrage herantreten können. Bis dahin tun wir am besten, unsere ganze Aufmerksamkeit der systematischen Ordnung und Einteilung der Sprachlaute zuzuwenden. Jedenfalls muß man dringend davor warnen, die Aufgabe am falschen Ende anzufassen und mit den Hilfszeichen zu beginnen, wie die Kopenhagener Konferenz es getan hat.

Nun ist die oben genannte Aufgabe, den gesamten Lautbestand in eine geeignete Anzahl von Buchstabenlautgruppen einzuteilen, schon von mir (in der „Grundlage der Phonetik") gelöst worden — ob gut oder schlecht, wird die Zukunft zeigen. Aber eine Lösung liegt jedenfalls vor. Dies erleichtert natürlich die Aufgabe ganz wesentlich; denn die Frage kann nun folgendermaßen gestellt werden: Ist die von mir vorgenommene Einteilung sämtlicher Sprachlaute in 44 Buchstabenlautgruppen die best mögliche, oder läßt sie sich auf irgend einem Punkt verbessern, oder wäre gar eine andere Einteilung der meinigen vorzuziehen?

Ich möchte alle Phonetiker, die dafür Interesse haben, dazu auffordern, sich an der Lösung dieser wichtigen Grundfrage zu beteiligen, und zwar nicht nur die älteren Kollegen, die in der alten Phonetik aufgewachsen sind, und denen eine Umstellung auf ganz neue Gesichtspunkte natürlich besonders schwer fallen muß, sondern gerade auch die jüngeren Kräfte, die unbehindert von alten Vorurteilen offenen Auges in die Zukunft blicken. Und an die Redaktion dieser hochangesehenen Zeitschrift möchte ich die dringende Bitte richten, ihre Spalten einer Diskussion über diese Fragen zu öffnen. Sie würde dadurch der phonetischen Wissenschaft einen großen Dienst erweisen.

Ja, es wäre zu erwägen, ob es nicht zweckmäßig wäre, auch andere, kulturell fortschrittlich eingestellte Kreise zur Lösung der phonetischen Transkriptionsfrage mit heranzuziehen; denn sie ist nicht nur eine ausschließliche Gelehrtenfrage. Ihr Schwerpunkt liegt vielmehr in ihrer praktischen Verwendbarkeit (vgl. die Stufe IV der Müller-Lyer'schen Aufstellung). Es kommt in erster Linie nicht darauf an, ob der gelehrte Professor ein neues, ihm ungewohntes Zeichen erlernen oder gar den Schmerz erleiden muß, ein griechisches Vokalzeichen im Weltalphabet als Bezeichnung für einen Konsonanten verwendet zu sehen, oder dergl. Solche Schwierigkeiten, die übrigens beim Erlernen fast jeder neuen Sprache vorhanden sind, wird der Gelehrte ja schnell zu überwinden wissen. Nein, das Hauptgewicht muß darauf gelegt werden, ein Hilfsmittel zu schaffen, das für Jeden

praktisch verwendbar ist, wenn er eigene oder fremde Wörter naturtreu schreiben will.

Denn wir dürfen nicht vergessen, daß die Sprache, die Schriftsprache sowie die Lautsprache, vor allem ein rein praktisches Hilfsmittel ist zur Verständigung der Menschen unter einander. Dieses Hilfsmittel ist von so ungeheurer Bedeutung, daß man behauptet hat, der Mensch sei erst durch die Sprache „Mensch" geworden.

Wer sich nun die Aufgabe stellt, unsere Schrift auf eine höhere Stufe zu erheben, der muß sich der großen, weittragenden kulturellen Bedeutung dieser Aufgabe bewußt sein. Das ideale Ziel, das in weiter Zukunft winkt, ist die von allen Völkern verwendete Weltschrift, die ein mächtiges kulturelles Bindemittel der Nationen bedeuten würde. Dieses Ziel müssen wir vor Augen haben, wenn wir an die Lösung der phonetischen Transkriptionsfrage herantreten. Es wäre deshalb sehr zu begrüßen, wenn auch weitschauende Männer und Frauen, die nicht Phonetiker sind, sich an der Lösung beteiligen würden.

Damit sich die Diskussion nicht ins Uferlose verliere, möchte ich aber dringend raten, sich an die oben (S. 394) gestellte Frage zu halten und die Erörterung, in wie weit die gewählten Buchstaben und Hilfszeichen auch die geeignetsten seien, vorerst beiseite zu lassen. Das Problem der Einteilung ist und bleibt das Grundproblem; und bevor dies nicht seine Lösung gefunden hat, hat es m. E. keinen Sinn, über die Wahl der Buchstaben oder der Hilfszeichen zu diskutieren.

24.

Nibelungenlied, Klage und Waltharius.

Von Dr. **Hans Bork** in **Berlin.**

Es ist schon längst zur communis opinio geworden, daß der zweite Teil des Nibelungenliedes, die Geschichte „der Nibelunge nôt", infolge reimtechnischer und metrischer, vor allen Dingen aber inhaltlich-formaler Kriterien einen weitaus geschlosseneren Charakter trägt als sein Vorgänger. Die mehr oder minder unwesentlichen Abschweifungen und Anschwellungen an denen der Anfang krankt, treten immer mehr in den Hintergrund, um allmählich völlig zu verschwinden. Eine aufwärts führende Linie, beginnend mit der Fahrt Kriemhilds, vor allem aber von der Abreise der Wormser Könige bis zur eindrucksvollen Schluß-Szene am Hunnenhofe, macht die Vermutung zur Gewißheit, daß man für diesen Teil mit einer bereits episch gestalteten Grundlage zu rechnen hat. Ungelöst ist nur die Frage geblieben, wo und in welcher Zeit diese ältere „nôt" auf deutschem Boden zu suchen ist, die auf den Dichter des beginnenden 13. Jahrhunderts direkt oder

indirekt eingewirkt haben muß. Kommt man mit der von Heusler um 1160 erschlossenen Fassung aus, oder finden sich Belege, die auf eine weiter zurückliegende Zeit deuten?

Man wird Heusler zugeben müssen, daß Strophenbau und Reimtechnik seine These unbedingt stützen, eine Bearbeitung in dieser Epoche also sehr wahrscheinlich machen. Andererseits konnte Wilmanns[1] den Beweis führen, daß Thidrekssaga und Nibelungenlied aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft haben. Da die Saga aber in einigen Zügen vom Liede abweicht, die unbedingt zu dem Kern der alten Fabel gehören, und diese Abweichungen — mögen sie auch teilweise recht geringfügiger Natur sein — durch Angaben der Klage und beiläufige Bemerkungen im Biterolf bestätigt werden, läßt sich zumindest negativ sagen, daß die von Heusler erschlossene Bearbeitung nicht die älteste zu sein braucht[2]. So ist es sehr verständlich, daß viele namhafte Gelehrte im Gegensatz zu dem ersten kritischen Herausgeber des Nibelungenliedes immer wieder auf die bekannte Quellenangabe der Klage zurückgegriffen haben, um von diesem Ausgangspunkte der Lösung des Problems näher zu kommen. Die Wogen des Kampfes für oder gegen die Glaubwürdigkeit dieser Angaben schlugen höher und höher und ebbten erst ab, als es Vogt gelang, durch die Parallele zum „Herzog Ernst" eine Entlehnung des jüngeren Klagedichters mehr als wahrscheinlich zu machen[3], eine Parallele die in dem Gleichnis vom Geschrei der Kraniche eine wertvolle Stütze fand. Wenn es daher geboten erscheint diesen und ähnlichen Quellenangaben skeptisch gegenüberzustehen, und wenn ferner zugegeben werden muß, daß besonders die Spielmannsdichter sich verpflichtet fühlten, die Zuverlässigkeit ihrer Erzählungen durch solche Hinweise — wenn auch oft erfolglos[4] — zu betonen (z. B. im „Rother" „Wolfdietrich", „Laurin" u. a.), so darf man doch nicht alle derartigen Berufungen auf eine Quelle in Bausch und Bogen verdammen, sondern muß von Fall zu Fall versuchen eine Entscheidung zu treffen. Dieser Einwand erscheint mir trotz der allgemeinen Untersuchungen Wilhelms[5] und der besonderen Vogts für die Klage um so mehr geboten, da sich deren Angaben nicht auf die beiden bisher berücksichtigten Stellen beschränken (Klage 2145ff., dazu 1728ff.).

[1] „Der Untergang der Nibelunge in alter Sage und Dichtung", Berlin 1903, = Göttinger Abhdlg., N. F. VII, 2.

[2] Das von Heusler für das 8. Jahrhundert hypothetisch angesetzte baiwarische Burgundenlied kann hier natürlich unberücksichtigt bleiben, da es sich ja noch um eine Liedstufe handelt.

[3] Vogt, „Volksepos und Nibelungias", Festschrift Breslau 1911, S. 154 (= Mittlg. d. Schles. Gesellsch. f. Volkskunde). Vgl. hierzu Kl. 2145ff., dazu 1728ff. (nach Lachmann) und „Herzog Ernst" 5994ff., 4466ff.

[4] Ich brauche wohl nicht nochmals an die bekannten Verse der Kaiserchronik 14176ff. zu erinnern.

[5] „Über fabulistische Quellenangaben" P. B. B. Bd. 33.

Es finden sich ja noch weitere Anspielungen, in denen von „des buoches“ oder „der rede meister“, einmal von dem „tichtære“ die Rede ist[1]. Daß der Klagedichter hiermit keineswegs sich selbst meint, geht unzweideutig aus dem Umstand hervor, daß er von sich stets in der ersten Person spricht[2]. Er stellt den Verfasser seiner Vorlage also in einen deutlichen Gegensatz zu sich selbst, der besonders scharf in den Versen 283ff. zum Ausdruck kommt: Kriemhild hat Christen und Heiden durch die Befriedigung ihrer Rache soviel Schaden zugefügt, daß viele Leute der Ansicht sind, sie müßte zur Strafe in die Hölle verdammt werden. Dann heißt es weiter:

der daz ervarn solte,
der müese zuo der helle varn: daz hiez och ich vil wol bewarn
daz ich nâch dem mære zer helle der bote wære.
des buoches meister sprach dazê. dem getriwen tuot untriwe wê.

Hier kann mich Vogts Argumentation keineswegs überzeugen[3]. Die Folgerung die er aus dem nur in B. C. überlieferten Schluß-Epilog der Klage für die eben erwähnte Stelle zieht, ist nicht haltbar; da nämlich dieser Epilog interpoliert ist und in dieser Interpolation ebenfalls eine Gegenüberstellung des Klagedichters und des Dichters der Vorlage (d. h. doch wohl richtiger: des Interpolators und des Klagedichters!) erfolgt (Kl. 2160 bzw. 2163/64 gegen 2172), sollen auch die Verse 283ff. ein jüngerer Nachtrag sein[4]. Das kommt aber nach dem ganzen Zusammenhang gar nicht in Frage, denn diese Verse sind keineswegs überflüssig wie die der Schluß-Interpolation, weil nämlich die Tendenz des Klagedichters deutlich darauf hinausläuft, Kriemhilds Handlungsweise zu rechtfertigen und zu entschuldigen, und er mehr als einmal auf dieses Thema eingeht. Für Vogt sind diese und ähnliche Stellen aber äußerst unbequem, und man kann begreifen warum er sie ausmerzen möchte, denn sie stehen auch einer zweiten von ihm vertretenen Behauptung im Wege. Wenn man nämlich die Berufungen des Klagedichters auf eine Quelle überhaupt gelten lassen will, so sieht Vogt diese in dem Nibelungenlied selbst. Das macht für die Verse 9f. und 22f. keine unüberwindbaren Schwierigkeiten, würde sich für 285 zur Not auch halten lassen, ist aber für 800 unmöglich: denn „disiu mære“, von welcher „der meister seit daz sie ungelogen“ wäre, erzählt, daß die Frauen helfen müssen die Toten zu entwaffnen, da die überlebenden Männer dazu nicht mehr ausreichten. Diese Bemerkung konnte der Klagedichter unmöglich im Nibelungenlied finden. Handelt es sich hier aber wirklich nur um eine „leere Wahrheits-

[1] Vgl. Kl. Vers 9, 22, 285, 800; dazu auch 148.

[2] Vgl. Kl. Vers 85f., 187f. (auch 189f. allerdings verderbt!), 197, 215f., 283f., 1207f.; dazu der Plural „uns“ 203, 2069f., 2099f.

[3] „Zur Geschichte der Nibelungenklage“ S. 148ff. Rektoratsprogramm, Marburg 1913.

[4] Die vorhergehende obenerwähnte Partie mitinbegriffen.

beteurung, welche unhöfischen Zweifeln an so unfraulichem Tun begegnen soll"?[1] Ich meine: entweder lehnt man diese Angaben als fingiert und unwahrscheinlich ab, oder man läßt sie in corpore gelten; sie aber je nach Belieben heranzuziehen bzw. abzuweisen, kann man unmöglich gut heißen.

Läßt sich nun überhaupt belegen, daß der Klagedichter eine Vorlage gehabt hat, und wenn ja, daß diese Vorlage nicht das Nibelungenlied gewesen sein kann? Sieht man von der Verbindung Volkers mit Alzey, Utens mit Lorsch, von Namen wie Dankrat, Hermann von Polen, Sigeher von Walachen, Walber von der Türkei und ähnlichen unbedeutenden Erweiterungen ab, so ist doch zu beachten, daß die Sagenkenntnis des Klagedichters über den Rahmen des Liedes hinausführt. Als z. B. Dietrich die Leiche Rüdigers findet, gibt er seinem Schmerze beredten Ausdruck und beklagt den Tod des Freundes um so tiefer, als dieser ihm einen unschätzbaren Dienst geleistet hat:

995
was mir sô vîentlichen gram,
der mir daz gehieze
dô reit ich ûf den trôst dîn
dô lobtes du daz, Rüedegêr,
dich ê müese hâhen,
Etzel der künek hêr
daz ez nieman enzam,
daz er mich leben lieze.
zuo den widerwinnen mîn.
daz Etzel der künek hêr
ê du mich liezest vâhen.

Im Liede wird aber die Vorgeschichte Dietrichs und Rüdigers mit keinem Worte erwähnt.

Handelt es sich in diesem Falle um eine Erweiterung der Klage, so kommt noch ein sehr auffälliger Unterschied zum Liede hinzu, den man nicht wie Boer[2] als harmlosen Gedächtnisfehler des Klagedichters bezeichnen darf: dieser stellt nämlich die alte Reihenfolge der Schlußkämpfe wieder her, die erst Gunther, dann Hagen gefangen nehmen läßt[3]. Wie Heusler mit Recht ausführte, mußte Hagen in der Phase über Gunther erhoben werden, in welcher „der Burgunden Fall zur Rache für Siegfried geworden ist," da Hagen sein Mörder war[4]. Jetzt verweigert er, „der letzte Burgunde" das Hortgeheimnis der Königin wie einst Gunther dem Etzel. Diese Änderung ist aber bestimmt bedeutend älter als die für 1160 erschlossene Fassung der „nôt". Deren Dichter kann im Gegenteil eine vielleicht mehr unbewußte als bewußte Rückkehr zu der ältesten Form der Sage für sich in Anspruch nehmen: er hat Gunther wieder in den Vordergrund rücken wollen, soweit dies bei der neuen Fabel möglich war, die Kriemhild zur Gattenrächerin machte. Den Kern wagte auch er nicht

[1] Vogt, a. a. O. Seite 150.

[2] Boer, „Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung der Nibelungensage", Bd. II, Halle 1907, S. 175.

[3] Vgl. Klage 1947ff.

[4] Heusler, „Nibelungensage und Nibelungenlied", Dortmund 1921, 1. Aufl. S. 54.

anzutasten: nach wie vor bleibt Hagen der letzte Überlebende, der Gegenspieler der Königin; der Verfasser bricht für Gunther nur insofern eine Lanze, daß er ihn als letzten der Nibelungen überwältigt werden läßt. Würden wir Thidrekssaga und Klage nicht kennen, so müßten wir dennoch diese Änderung für jung erachten. Denn die liebevollere Zeichnung Gunthers im zweiten Teil steht in auffälligem Gegensatz zu der Schilderung des ersten Teils unseres Liedes, in der er alles andere nur kein Held ist. Diese Zwiespältigkeit seiner Charakterisierung beweist aber andererseits, daß die günstigere Beurteilung nicht auf den letzten Nibelungendichter zurückgehen kann, sondern dessen Vorstufe der „nôt" angehört haben muß, denn sonst hätte jener konsequenterweise seinen Gunther von Anfang an in eine hellere Beleuchtung gerückt.

An sich teilt nun die Klage mit dem Nibelungenlied die Tendenz, den Burgundenherrscher zu heben, ja sie geht über dieses noch hinaus: einmal macht sie mehrere Kämpfer auf hunnischer Seite namhaft, die von ihm besiegt werden[1], dann gibt Dietrich einen ausführlichen Bericht von seinem Zweikampf mit Gunther, nach dem dieser seinen Gegner dreimal zu Boden schlägt, und der Berner ihn nur darum überwinden kann, weil seine Kraft durch die vorhergehenden Kämpfe bereits erschöpft ist[2]. Um so auffälliger, daß dann der Klagedichter von der veränderten Reihenfolge Hagen-Gunther aus dem Nibelungenliede keine Notiz nimmt. Diesen Zug durfte er sich nicht entgehen lassen, da er zu seiner Auffassung Gunthers ebenfalls sehr gut paßte.

Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit, daß eine Fassung der „nôt" dem Klagedichter bekannt gewesen sein oder vorgelegen haben muß, die Gunther noch vor Hagen gefangen nehmen läßt und diesem nicht nur die Rolle des letzten überlebenden Burgundenhelden zuwies, und darin genügt die Fassung von 1160 ebensowenig für seine Vorlage wie das Nibelungenlied. Hierdurch gewinnt die Quellenberufung des Klagedichters wieder größere Wahrscheinlichkeit, denn diese Änderung ist der markanteste Zug, durch den die Fassung von 1160 und unser Lied sich von einer älteren „nôt" unterscheiden, die Thidrekssaga und Klage unbedingt postulieren.

Überlegt man sich, warum eigentlich gegen die Angaben der Klage (abgesehen von ihrer Form) so oft Sturm gelaufen wurde, so ist es — wie Roethe betonte[3] — in erster Linie die Person Pilgrims, die zu Zweifeln Anlaß gab. Die These daß der Passauer Bischof erst durch Vermittlung der Klage als Zeitgenosse und Verwandter der Wormser Herrscherfamilie in das Lied aufgenommen sei, kann heute als erledigt gelten. Im Gegenteil finden sich in der eigentlichen

[1] Vgl. Kl. 778ff.
[2] Vgl. Kl. 597ff.
[3] „Nibelungias und Waltharius", B. S. B. 1909. XXV S. 658.

Burgundensage Züge, die ganz gut in das ausgehende zehnte oder beginnende elfte Jahrhundert passen könnten. Freilich sind sie allein kaum beweiskräftig: sichere Ortskenntnis der Passauer Diözese kann für die Lokalisierung, aber nicht für die Datierung des Dichters sprechen. Wichtiger sind schon die historisch beglaubigten Orts- und Personennamen der Sage, die sich in Urkunden aus der Amtszeit Pilgrims wiederfinden. So hat erst jüngst wieder Pestalozzi[1] aus dem Auftreten der im 10. Jahrhundert berühmten Markgrafen Gero und Ekewart (= Gero von Ostsachsen gest. 965 und Eckart von Meißen gest. 1002), von denen jener nur aus unserem Lied bekannt ist, dieser mit dem „Warner Ekewart" fälschlich identifiziert wurde, den Beweis für eine Nibelungias-Dichtung des 10. Jahrhunderts mit Sicherheit führen zu können geglaubt. Gerade weil der Dichter des 12. Jahrhunderts von ihnen nichts mehr wußte, sie einfach fortfallen zu lassen aber nicht wagte, erklärt sich die völlige Farblosigkeit ihrer Charakterisierung, die sich bei Gero beinahe auf die Namensnennung beschränkt, bei Ekewart nur durch die Namens-Identität mit einer anderweitig berühmten Sagenfigur weiter ausgedehnt wurde[2]. Ferner erscheinen die Ausführungen Webers[3] in seiner topographischen Skizze für die vorliegende Frage sehr beachtenswert, der in der Quelle des Kelsbaches (bei dem Dorfe Ettling) den „schönen Brunnen" der Meerfrauen wiederfinden will (Nl. Str. 1473), die Hagen Auskunft über die weiteren Schicksale der Burgunden erteilen und ihm besonders für die Überfahrt wertvolle Ratschläge geben. Heusler nahm für die breitere Ausmalung des Donau-Überganges die epische Kunst des Dichters von 1160 in Anspruch, der die eine Strophe der Edda zu einer Szene von „9 Auftritten" ausbaute[4]. Aber Weber wird insoweit im Recht sein, daß nach den Angaben des Liedes, die in einem entscheidenden Punkte auch von der Thidrekssaga unterstützt werden, ebenfalls mit einem höheren Alter dieser erweiterten Darstellung zu rechnen ist, da die lokalen Voraussetzungen der Überfahrt für den Dichter des 12. oder 13. Jahrhunderts kaum noch in Frage kommen konnten und viel besser in das Zeitalter der Ottonen paßten[5]. So finden sich also genügend Anhaltspunkte, die für eine Bearbeitung zur

[1] „Nibelungias" Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum, Geschichte etc. 20. Jahrgang, Leipzig 1917, 39/40 Bd. 3. Heft.

[2] Allerdings läßt P. unberücksichtigt, daß Gero nur im ersten Teil des Liedes auftritt, worauf schon Roethe aufmerksam macht, der ihn aber für seine Nibelungias mit Etzel in Verbindung bringt.

[3] „Der schöne Brunnen", topogr. Beitrag z. alten Nibelungennot Zeitschrift f. A. Bd. 63, S. 129.

[4] Heusler a. a. O. Seite 65.

[5] Die weiteren Folgerungen die Weber aus seiner These ziehen will, hat Neumann auch meiner Meinung nach mit Recht bereits zurückgewiesen („Das Nibelungenlied in der gegenwärtigen Forschung" Deutsche Vierteljahrsschrift 1927, Heft 1).

Zeit Pilgrims sprechen, und es bleibt von diesem Standpunkt aus nur die Frage offen, ob nicht etwa die Kenntnis urkundlichen und anderen Materials einen späteren Dichter veranlaßt haben könnte, auch auf ältere Namen und Ereignisse zurückzugreifen. Immerhin läßt sich feststellen, daß die geschichtlichen Niederschläge im zweiten Teil des Liedes den Angaben der Klage nicht widersprechen; denn umgekehrt können jüngere Züge ebensogut nachträglich hineingearbeitet worden sein; daß der Dichter von 1160 ändert, konnte ja schon nachgewiesen werden. Nur das Rätsel das uns Pilgrim aufgibt — nicht als Anreger zu einer Bearbeitung des Burgundendramas, sondern als aktiver Mitspieler —, bleibt noch ungelöst, wenn auch Roethes Hypothese nicht direkt Unmögliches behauptet[1]. Dagegen muß die Annahme Schröfls[2], der in dem Passauer Bischof selbst gleichzeitig den Dichter der ältesten „nôt" wie der Klage erkennen will, entschieden zurückgewiesen werden. Schröfl versucht zwar einen umfassenden Wahrheitsbeweis für seine Behauptung anzutreten, aber das Ergebnis berechtigt keineswegs den vielversprechenden Titel seiner Untersuchungen, die weniger auf literarischer als auf historisch-kultureller Grundlage aufgebaut sind. Den Ausgangspunkt seiner Vermutung bildet die viel umstrittene Schlußbemerkung der Klage, daß Pilgrim die Geschichte vom Untergang der Nibelungen „mit (bzw. in) latînischen buochstaben" aufschreiben ließ. Diese Aufzeichnung sollte für den Ungarnherzog Geisa (972—997) und seinen Hof in Gran bestimmt gewesen sein, der den Bischof mit der Abfassung dieses Werkes beauftragt hatte und damit eine nationale Tendenz verfolgte, die Pilgrim auch seinen persönlichen Absichten (Christianisierung und kirchliche Unterwerfung der Ungarn unter seine Oberhoheit) dienstbar zu machen suchte. Die Dichtung soll in deutscher Sprache (?) abgefaßt und die Bemerkung „mit latînischen buochstaben" durchaus wörtlich gemeint sein, da den Ungarn neben den lateinischen auch die griechischen Schriftzeichen infolge vielfacher Berührung mit Byzanz geläufig waren. Aus diesem Grunde sei ein Hinweis auf die Art der Schrift keineswegs überflüssig gewesen.

Den langatmigen Exkursen, mit denen Schröfl seine Hypothesen zu stützen sucht, und die vielleicht in der Erklärung der Lorscher Pseudobullen das richtige treffen[3], fehlt einerseits die vom Verfasser selbst zu oft betonte Beweiskraft, um überzeugend wirken zu können; auf der anderen Seite bieten sie dem kritischen Leser vielfach Angriffsmöglichkeiten, und gute Einzelbeobachtungen sind mit naiv anmutenden Behauptungen und unberechtigten Schlußfolgerungen wahl-

[1] Roethe a. a. O. Seite 660.

[2] Aloys Schröfl, der Urdichter des Liedes von der Nibelunge Nôt und die Lösung der Nibelungenfrage, München o. J.

[3] Hier gehört dem Geschichtsforscher das erste Wort zur Kritik vor dem Literarhistoriker.

los gemischt[1]. Eine „Lösung der Nibelungenfrage" wird man in dieser Arbeit schwerlich finden können. — — —

Bisher konnte also folgendes festgestellt werden:

Der Klagedichter beruft sich auf eine Vorlage, die fast zwei Jahrhunderte älter als die Fassung von 1160 sein muß, und seine wichtigste Abweichung vom Nibelungenlied bestätigt diese Angaben insofern, daß sie wenigstens den terminus ante quem einwandfrei erkennen läßt. Roethe glaubte mit Hilfe des Waltharius die Existenz einer lateinischen Burgundendichtung ungefähr zur gleichen Zeit Pilgrims nachweisen zu können, bei welcher das Eckehardsche Epos Pate gestanden hätte. Tatsächlich läßt sich beobachten, daß das Lied die übrigen deutschen oder vielleicht richtiger germanischen Sagen wenig kennt[2]. Um so auffälliger ist es dann, daß der Dichter an kleine, besonders charakteristische Züge der Walther-Sage häufig erinnert. Die ersten Male wird nur indirekt auf sie dadurch angespielt, daß Hagen als einziger am Burgundenhofe über Land und Leute Etzels Auskunft geben kann: Str. 1120 erkennt er sogleich Rüdiger unter den fremden Gästen und 1145,2 bekräftigt er seine Warnung von der neuen Ehe Kriemhilds mit den Worten:

het ir Ezelen künde als ich sîn künde hân.

Ferner läßt Kriemhild bei ihrer Einladung die Brüder daran erinnern, daß Hagen ihnen ein guter Führer sein würde, denn

dem sîn die wege von kinde her zen Hiunen wol bekant.
(1359,4)

Direkt erwähnt der Dichter dann den gemeinsamen Jugendaufenthalt Walthers und Hagens bei Etzel (Str. 1693/94 und 1734/36) und die Schluß-Szene des Kampfes im Wasgenwald (Str. 2281). Diese Anspielungen die sich auf den zweiten Teil des Liedes beschränken, verraten zwar eine gute Kenntnis der Sage im allgemeinen, aber nicht ausgesprochen der St. Galler Dichtung. Sieht man davon ab, daß bei Eckehard Gunther über die Franken herrscht[3], daß Walthers Heimat Aquitanien im Nibelungenlied Spanien geworden ist[4], so springt be-

[1] Eine bis ins einzelne gehende Kritik und Berichtigung der Schröflschen Thesen und ihrer Beweise ist im Zusammenhang der vorliegenden Ausführungen natürlich nicht möglich und auch nicht beabsichtigt. Sie muß einer direkten Besprechung der Arbeit vorbehalten bleiben.

[2] Von Dietrich, Iring und Irnfried weiß der Dichter kaum mehr als die Namen, Rüdigers Vorleben, Siegfrieds Drachenkampf und Hortgewinnung interessieren ihn anscheinend sehr wenig oder sind ihm ebenfalls nicht im einzelnen geläufig und die ursprünglichen Beziehungen zwischen Siegfried und Brünhild bleiben völlig im Dunkeln. Vgl. hierzu auch Roethe a. a. O. Seite 663.

[3] Auch die Klage spricht von den Burgunden einmal als von den „stolzen Rînvranken" (V. 152).

[4] Wie in den mittelhochdt. Waltherbruchstücken. — Die einzelnen Dichtungen welche die Walthersage erwähnen, setzen wieder andere Gegenden ein (vgl. z. B. auch den Biterolf).

sonders der Unterschied zwischen Waltharius und Lied in dem Verhältnis Hagens zu Etzel in die Augen: hier heimliche Flucht, dort freundlicher Abschied (Hagen sand ich wider heim — 1694,4 —; nocte fugam molitur et ad dominum properavit — 120 —); hierzu stimmt viel besser die deutsche Fassung der Walthersage, wie sie in dem Grazer Bruchstück überliefert ist:

dar nach neig er in vil flîzichlîche — und hiez vil sælich sîn ir lîp.
die dô die næchsten wâren — bî im von Hiunen lant,
den gab der snelle Hagene — diu ross und daz gewant,
daz silber zu dem golde, — swaz mans im fur getruch.
(er sprach) niemen sold icht mit mir vliesen: — daz wær ein michel ungevuch[1]

und für die auch Biterolf und Thidrekssaga Zeugnis ablegen. Noch ein zweiter Umstand ist wichtig. Neckel hat bereits darauf hingewiesen, daß bei Eckehard Hagen zweimal seinem bedrängten Herrn das Leben rettet (Walth. 1327ff.), die Wiederholung des gleichen Motives aber kaum ursprünglich sein kann. Er hält die zweite Szene für die ältere, in der Hagen den Verwundeten mit seinem eigenen Körper deckt, die aber bei Eckehard schlecht in den Zusammenhang paßt. Sein Schwert oder Schild hätten vollauf genügt, um Gunther zu schützen. Daher kommt Neckel mit Hilfe des angels. Waldere zu dem Schluß: „Hagen ist nicht Walthers Kampfgegner, sondern neutral, den Schild hat er liegen lassen (s. u. — ? —), sein Schwert steckt in der Scheide, und er will es auch garnicht führen, sondern nur seinen Herrn schützen, was er tut durch Vorwerfen seines Leibes“[2]. Daß hier der alte Kern der Fabel richtig erschlossen ist, kann die Antwort Hildebrands auf Hagens Vorwurf der Feigheit beweisen, die Neckel merkwürdigerweise nicht als Stütze seiner Behauptung anführt:

Des antwurte Hildebrant — „zwiu verwîzet ir mir daz?
nu wer was der ûfem schilde — vor dem Wasgensteine saz,
dô im von Spanje Walther — sô vil der mâge sluoc?
och hapt ir noch ze zeigen — an iu selben genuoc“[3].

Berücksichtigt man die angelsächsische Fassung und unsere Liedstelle, so ergibt sich mit Notwendigkeit folgende Situation: Gunther hat Walther zuletzt allein angegriffen, Hagen sitzt in der Nähe auf seinem Schild und schaut auch diesem Kampfe untätig zu. Erst als sein Herr in unmittelbare Lebensgefahr gerät, siegt die Vasallentreue über die alte Freundschaft: er springt auf und wirft sich, die eigene Gefahr nicht achtend, über den verwundeten Gunther. Denn den

[1] Zitiert nach Strecker, „Eckehards Waltharius“, Berlin 1907, S. 100.
[2] „Das Gedicht von Waltharius Manu fortis“ Germ. Roman. Monatsschrift Bd. 9, 1921, S. 211.
[3] Str. 2281.

Schild zu ergreifen und ihn als Schutz zu gebrauchen, blieb ihm keine Zeit mehr.

Eckehard hat dieses alte Motiv verwässert und unwirksam gemacht, seine Darstellung kann darum nicht vorbildlich für die Worte Hildebrands gewesen sein, und so zeigt sich zum zweiten Male, daß der Dichter einer Nibelungias seine Kenntnis der Walthersage nicht aus Eckehardt geschöpft haben kann, sondern ihm eine andere Version bekannt gewesen sein muß[1]. Ebenso wenig braucht die Reihenfolge der Schlußkämpfe: Dietrich gegen Gunther, dann gegen Hagen, die auch Roethe gestützt auf Thidrekssaga und Klage für die Nibelungiasdichtung fordert, auf den Waltharius zurückzugehen. Wenn man schon einen Einfluß der Walthersage annehmen will, dann ist auch in diesem Falle die Parallele zum Waldere näherliegend, wo offensichtlich ein getrennter Kampf Walther gegen Gunther, dann gegen Hagen, nicht ein gleichzeitiger Walther gegen Gunther und Hagen anzusetzen ist:

B. 14 (zitiert nach Strecker, a. a. O. Seite 98)
„Hwæt, đú huru wéndest wine Burgenda,
þæt mé Hagenan hand hilde gefremede
and getwǽmde féđewíges."

Diese Worte Walthers entsprechen der Schilderung der „nôt" sehr viel besser; gleichgültig, ob man die Kampffolge im Lied oder in der Saga bzw. Klage für ursprünglicher hält, es bleibt immer ein Nacheinander, nicht ein Nebeneinander der Kämpfe. Im übrigen handelt es sich hier um die ältesten Bestandteile der Sage und ein besonderes literarisches Vorbild erübrigt sich daher. Es ist hier mit einer festen Tradition zu rechnen, die auch auf der jüngsten Stufe immer noch durchschimmert und die im großen und ganzen konstant geblieben ist, seitdem „aus dem Burgunden-Untergang eine Nibelungennot geworden war." Wie tief diese Tradition verwurzelt war, beweist mit

[1] Daran ändert auch die Überlegung nichts, daß die Erwähnung dieser Episode im Nib.-Lied sehr gut auf die Rechnung eines der beiden letzten Dichter gesetzt werden könnte. Die Saga erzählt bekanntlich von einem Wortstreit zwischen Dietrich und Hagen, in dem jener seinen Gegner gegen die Abrede durch den Hinweis auf seine albische Abstammung zu einer scharfen Replik herausfordert, und so einen Augenblick das Schwert mit der Zunge vertauscht wird. Sollte hier vielleicht der Dichter des 12. oder noch vielmehr der des beginnenden 13. Jahrhunderts „höfisch verfeinert", und um den Berner in ein günstigeres Licht zu rücken, auf der anderen Seite aber ein altes Motiv nicht ganz aufzugeben, dem alten Hildebrand die ausfallenden Worte gegen Hagen in den Mund gelegt haben? Freilich gibt dieser jetzt (im weiteren Gegensatz zur Saga) den Anstoß zu dem unheldischen Gezänk, dem Dietrich dann sehr schnell mit dem kurzen Befehl ein Ende macht (Nr. 2282):

„daz enzimt niht helde lîp
daz si suln schelden sam diu alten wîp.
ich verbiute iu, meister Hildebrant, daz ir iht sprechet mêr."

aller Deutlichkeit das Festhalten an dem tragischen Ausgang bis ins 13. Jahrhundert, der nur für das Nibelungenlied charakteristisch ist. Machen die wenigen Langzeilen des angelsächsischen Waldere — besonders in ihrem ersten Teil — eine glückliche Lösung des Konfliktes unwahrscheinlich[1], im scharfen Gegensatz zu Eckehard und den mittelhochdeutschen Bruchstücken, so sprechen die beiden Fassungen des Hildebrandliedes und die Lamprechtsche Äußerung über die Schlacht auf dem Wülpensand (1321ff. bzw. 1830ff.) die ebenfalls durch den tragischen Ausgang von der Gudrun[2] abweicht, noch eindringlicher für den üblichen Wandel der Anschauung, der allein in der Nibelungensage nicht zum Ausdruck kommt.

Solange es sich also um die alte Grundlage dieser Sage handelte, fühlte sich jeder der späteren Dichter gebunden, keiner wagte eine entscheidende Änderung. Die Freiheit der Gestaltung bleibt von kleinen, für den Zusammenhang unbedeutenden Momenten abgesehen auf die Figuren beschränkt, die neu in den Kreis aufgenommen werden, die alte Fabel erweitern, ihren Kern aber unangetastet lassen[3]. Hier waren keine relativ so engen Grenzen gezogen, die Bewegungsfreiheit des Schöpfers war eine größere. Hier konnte sich dieser an historische oder literarische Vorbilder ohne ängstliche Rücksichtnahme anlehnen oder seiner Phantasie freien Spielraum gewähren, soweit dies für einen mittelalterlichen Dichter überhaupt in Frage kam. Damit ist aber der Ausgangspunkt gegeben, bei dem die Forschung nach zeitlich ungefähr parallelen Quellen für einen späteren Bearbeiter der alten Sage einsetzen, bzw. wie weit sie für diese spezielleren Fälle zurückgehen darf.

Während Heusler die Einführung Dietrichs von Bern dem Dichter seines baiwarischen Burgundenliedes aus dem 8. Jahrhundert zuschreibt, sollen u. a. Rüdiger und Volker erst der Fassung von 1160 angehören. Für alle Fälle steht fest, daß sie in der gemeinsamen Vorlage von Saga und Lied (bzw. Klage) bereits ihren festen Platz gehabt haben müssen. Es konnte aber wahrscheinlich gemacht werden, daß für diese Vorlage die von Heusler erschlossene Bearbeitung des 12. Jahrhunderts noch nicht ausreicht, und damit können die beiden Helden ebenfalls auf eine frühere Stufe rücken.

In dem „Codex traditionum Patav. A." der bereits erwähnten Urkundensammlung Pilgrims von Passau findet sich unter einem Bericht die Schlußbemerkung: „nomina autem, qui ista iurando affirmaverunt, hec sunt: Meginhart comes, Papo comes, Marchvart

---

[1] Vgl. hierzu Neckel a. a. O. Seite 209ff.

[2] Ich sehe von den außerdeutschen Fassungen der Hildesage in diesem Zusammenhange ab.

[3] Diese Sätze beziehen sich selbstverständlich in der Hauptsache auf die äußere Handlung und nur in sehr viel geringerem Maße auf die psychologische Ausmalung der einzelnen Figuren.

comes et frater eius Rudker (in einer späteren Hdschr. Rudger)..... etc.“ An einer anderen Stelle heißt es: „haec sunt nomina sacramentalium: Meginhart comes, Pabo comes, ... Gerhoh ..... Vuolfker ..... etc.“[1] Die beiden hier interessierenden Zeugen erscheinen in unmittelbarer Nähe Pilgrims und sind Mitglieder der berühmten Familie der Aribonen. Nichts hindert daher die Annahme, daß ihre Namen bereits im ausgehenden 10. oder beginnenden 11. Jahrhundert die Sage bereichern konnten, wenn auch wieder zugegeben werden muß, daß ihre urkundliche Erwähnung in dieser Zeit noch keinen Beweis für eine gleichzeitige Aufnahme in die Dichtung bedeutet; existierten doch noch Abschriften dieser Urkunden im 13. Jahrhundert. Vielleicht lassen sich aber noch andere Anhaltspunkte für die chronologische Einordnung wenigstens eines von ihnen gewinnen[2].

Vergleicht man z. B. den Rüdiger der Saga mit dem des Liedes, so zeigt dieser die charakteristischen Merkmale, die für den höfischen Ritter der mittelhochdeutschen Epoche typisch waren. Daß in diesen Zügen die Hand des jüngeren oder jüngsten Dichters zu spüren ist, unterliegt keinem Zweifel, und Heusler würde im Recht sein, wenn wir nur den Rüdiger des Liedes kennten. Aber das Bild das die Thidrekssaga von ihm entwirft, fügt sich nicht ohne weiteres in diesen Rahmen, der im Liede weiter gespannt ist. So wird erst der Dichter von 1160 die Rolle des Brautwerbers auf den Markgrafen übertragen und seine Beziehung zu Kriemhild durch den persönlichen Treueid vertieft haben. Die Saga weiß hiervon noch nichts. Nach ihrer Schilderung sendet Etzel seinen Neffen Osid, der im Namen des Oheims die Werbung vorbringen soll. Nachdem er seinen Auftrag erfolgreich ausgeführt hat, zieht der Hunnenkönig persönlich in Begleitung Dietrichs nach Worms, wo die Hochzeit prächtig gefeiert wird, bis die Neuvermählten — wieder zusammen mit Dietrich — reich beschenkt in die Heimat zurückkehren[3]. Daß hier die ältere Auffassung zugrunde liegt, scheint mir schon darum sehr wahrscheinlich, weil sich noch im Nibelungenlied eine Stelle findet, die wenigstens auf eine Hochzeitsfeier in Worms anspielen kann: als die Burgunden sich auf ihrer Reise ins Hunnenland der Burg Etzels nähern, reitet ihnen (wie auch in der Saga) Dietrich mit seinen Mannen entgegen, und die Art der Begrüßung (Str. 1660ff.) läßt keineswegs den Eindruck

[1] Ich zitiere nach Hóman, „Geschichtliches im Nibelungenliede“, Berlin 1924, da mir die Ausgabe Dümmlers leider nicht zugänglich war.

[2] Vgl. zu den folgenden Ausführungen Lämmerhirt, „Rüdiger von Bechlaren“ = Zeitschr. f. d. A. Bd. 41.

[3] An diesem Zuge scheint Rüdiger allerdings teilgenommen zu haben, denn auch er wird bei der Verteilung der Geschenke erwähnt, die Gunther seinen Gästen macht. Allerdings wird sein Name nur in einer Handschrift genannt (B.), die aber auch sonst ältere Züge gut bewahrt hat, während es in den übrigen nur heißt: „oc sverdet gram gaf hann (= Gunther) margreifanum“ (Kap. 358). Aber mit dem Markgrafen kann eigentlich niemand als Rüdiger gemeint sein.

aufkommen, daß in diesem Augenblick das erste Zusammentreffen der Helden erfolgt, wie es nach dem Liede eigentlich der Fall sein muß. Die ganze Szene ist viel verständlicher, wenn sie die Freude eines Wiedersehens zum Ausdruck bringen soll[1]. Sind diese Strophen richtig interpretiert, so setzen sie eine Bekanntschaft der Wormser und des Berner Helden bereits voraus, die sich mit Hilfe der Saga (Kap. 358) am zwanglosesten mit der Annahme erklären ließe, daß Etzel ursprünglich selbst seine zweite Gattin vom Rhein ins Hunnenland geleitet, und Dietrich an diesem Zuge teilgenommen hätte. Dann liegt es aber auch sehr nahe, daß die Saga mit Osid als Brautwerber die ältere Stufe repräsentiert und Rüdiger erst später an seine Stelle trat. Damit ergeben sich für die Rolle die ihm in dieser älteren „nôt" zufiel, weitere wichtige Aufschlüsse: der persönliche Treuschwur, der ihn im Liede an die Königin bindet und der in der Hauptsache seine Entscheidung in den Kampf zugunsten Etzels und Kriemhilds einzugreifen, herbeiführt (Str. 2084ff.), wird ebenfalls nicht ursprünglich sein. Wieder kann mit Hilfe von Saga und Lied rekonstruiert werden: Rüdiger muß aus der Schar der Statisten erst bei dem Aufenthalt der Burgunden in seiner Mark in den Vordergrund gerückt worden sein, wenn er nicht an dieser Stelle überhaupt zum ersten Male auftrat[2]. Er war seinen Gästen aber schon bekannt (vgl. Lied Str. 1580,3; Saga Kap. 367).[3] Nachdem er sie bewirtet und reich beschenkt hat, geleitet er sie zum Hofe Etzels. Gleich Dietrich hält er sich anfangs vom Kampfe fern. Was veranlaßt ihn aber schließlich doch, für Etzel die Waffen zu ergreifen? Die Saga weiß nichts von den seelischen

[1] Ich möchte gleich dem eventuellen Einwand vorbeugen, daß nach Str. 1658 nur Hagen die heranreitenden Amelungen erkennt, während sie den anderen fremd sind, und daß er wie bei der Ankunft Siegfrieds, Rüdigers und ähnlichen Gelegenheiten als einziger Auskunft zu geben vermag. Hier liegen die Dinge aber anders:

Dô si von Tronje Hagne — verrist rîten sach,
zuo den sînen hêrren — gezogenlîch er sprach:
„nu sult ir snelle recken — von dem sedele stân,
und gêt in hin enkegene, — die iuch dâ wellent hie enphân."

Hagen erblickt also als erster die Reiter und erkennt sie selbstverständlich auch. Er macht seine Herren auf die Ankunft der Amelungen aufmerksam, damit diese ihren Gästen entgegengehen und nicht unhöflich erscheinen. Nichts zwingt dagegen zu der Annahme, daß der Berner und seine Leute den übrigen burgundischen Helden unbekannt sind (vgl. hierzu auch Lämmerhirt, a. a. O. Seite 4).

[2] Seine Erwähnung in der Saga bei der Abschiedsszene der Hunnen aus Worms, die sich nur auf das Geschenk von Gunther bezieht, könnte vielleicht auf die Beschenkung der Wormser Helden in Bechlaren zurückzuführen sein.

[3] Der jüngere Dichter bringt diese Bekanntschaft bereits Strophe 1087 und 1090 zum Ausdruck. Vielleicht auch Strophe 1161, denn V. 4 muß interpretiert werden: wer auch sonst der Bote gewesen wäre — wenn nämlich nicht Rüdiger — der hätte mich niemals zu sehen bekommen („dem wær ich immer unbekannt"). Empfängt Kriemhild nun den Markgrafen, weil er als einziger dieser Auszeichnung würdig ist, oder weil sie ihn von alters her kennt?

Konflikten, unter denen der Rüdiger des Liedes leidet. Daß ursprünglich nur der Tod Blödels seinen Gesinnungswechsel hervorrief, ist äußerst unwahrscheinlich, denn nichts deutet auf engere Beziehungen zwischen ihm und dem hunnischen Königsbruder. Auf der anderen Seite sind die Burgunden keineswegs überrascht, daß der Markgraf sich ihren Feinden anschließt; sie haben vielmehr auf die Hilfe Dietrichs gerechnet (Kap. 382) als auf die seine. Die alte Freundschaft Rüdigers und seiner Gäste scheint die Saga inzwischen vergessen zu haben; erst bei seinem Tode klingt sie leise wieder an: „oc þar fellr Roðingeirr margreife fyr Gislher ..... oc þetta alltt þa hann með þvi sama suerði er fyrr gaf hann Gislher at vingiof" (Kap. 388).

Das Lied wird diesmal die echte Motivierung von Rüdigers Verhalten besser bewahrt haben als die Saga, die in der Lokalisierung und Anordnung der Gesamtkämpfe und Gesamtereignisse an Etzels Hof ihre eigenen Wege geht, infolgedessen die alten Züge verwischt und nur in gelegentlichen Streiflichtern wieder aufblitzen läßt. So spricht der Umstand, daß in der Saga gerade Giselher den Todesstreich gegen den Markgrafen führt, und der Zusatz des Dichters „með þvi sama suerði er fyrr gaf hann (Rüdiger) Gislher at vingiof" dafür, daß wir den Grundzügen der Liedschilderung Vertrauen schenken können. Nur in der Wahl des Gegners wird die Saga den Vorzug verdienen, und erst die jüngere Überlieferung Rüdiger den tödlichen Waffengang mit seinem zukünftigen Eidam erspart haben, indem sie Gernot an dessen Stelle treten ließ. Andererseits wird er sich keinesfalls so leichten Herzens für den Kampf entschieden haben, wie die nordische Fassung es darstellt. Freundschaftliche Beziehungen haben ihn von jeher nach Saga und Lied mit den Wormser Helden verknüpft, verwandtschaftliche Beziehungen treten durch die Verlobung seiner Tochter mit Jung-Giselher hinzu und vertiefen den alten Bund. Aber die Pflichten gegen Etzel, gegen den Lehnsherrn, wiegen nicht minder schwer, genügen ohne den besonderen, Kriemhild geleisteten Treuschwur, den Helden in einen kaum lösbaren Zwiespalt zu bringen. Da muß der Hunnenkönig irgendwie eingegriffen und das Zünglein an der Wage bedeutet haben[1]. Auf seine persönliche Bitte wird Rüdiger erst — wenn auch widerstrebend — seine Neutralität aufgegeben haben, während Kriemhild in dieser Phase noch keine entscheidende Rolle spielte, sondern erst später in den Vordergrund rückte, als dem Markgrafen das Amt des Brautwerbers übertragen und er durch den Treuschwur enger mit ihr verbunden wurde als vorher. Wie Hagen über Gunther, so wurde in der weiteren Entwicklung der Sage Kriemhild über Etzel erhoben, ein Zug der auch

[1] Schon die Verdopplung des Motives, daß Rüdiger eingreift weil Blödel erschlagen wurde, daß nach Rüdigers Tode wieder Dietrich erklärt, den Freund rächen zu müssen, spricht gegen die Saga.

in dem Verhältnis Rüdigers zu seiner Herrscherfamilie zum Ausdruck kommt; denn im Nibelungenlied ist es hauptsächlich die Königin, die den zögernden und mit sich ringenden Markgrafen auf seine Pflicht aufmerksam macht, der er sich schließlich nicht entziehen kann. Das Grundmotiv der Vasallentreue, „der staatlichen Pflicht die ihn zu Etzel zwingt“[1], klingt wohl mit; aber neben die Person des Königs und sie noch überragend trat Kriemhild und stellte damit auch Rüdigers tragisches Geschick in andere Beleuchtung als dies in der älteren Fassung der Fall war.

Da Rüdiger — wie schon die Edda beweist — einer Liedstufe der Nibelungensage, d. h. also der Urfabel der „nôt“ noch nicht angehört haben kann, ist es durchaus möglich, sich für seine Person nach einem literarischen Vorbild umzusehen. In diesem Falle bietet nun der Waltharius tatsächlich einen wertvollen Fingerzeig im Gegensatz zu den bisher gemachten Beobachtungen[2]. Denn die Situation Rüdigers, wie sie als ursprünglich rekonstruiert werden konnte, erinnert überraschend deutlich an die gleiche Lage Hagens bei Eckehard. Nachdem Walther bereits zehn seiner Gegner besiegt hat und nur noch Gunther und der den Kämpfen untätig zuschauende Hagen übrig geblieben sind, wendet sich der König hilfesuchend an diesen. Er erreicht die Erfüllung seiner Bitte ihn endlich gegen den mächtigen Widersacher zu unterstützen, durch den Hinweis auf die Schmach, die auf dem ganzen Staate ruhen würde, wenn ein einziger Held die Elite des Frankenreiches ungerächt erschlagen könnte (Walth. 1084ff.). Jetzt siegt in Hagen der Vasall über den Freund:

1098. „quo me, domne, vocas? quo te sequar, inclite princeps?
quae nequeunt fieri, spondet fiducia cordi“,

und er setzt Gunther auseinander, wie sie Walther aus seinem sicheren Schutz herauslocken und ihn zu zweit überfallen wollen. Die Treue gegen seinen Herrn und König „die staatliche Pflicht“ ist aber der einzige und gleichzeitig ausschlaggebende Grund, der ihn zum Treubruch gegen den Jugendfreund veranlassen kann,

1112. „nam propter carum fateor tibi, domne, nepotem
promissam fidei norman corrumpere nollem.
ecce in non dubium pro te, rex, ibo periclum.“

Damit lehnt Hagen ebenso deutlich wie entschieden ab, den Tod seines Neffen Patafrid rächen zu wollen, und wenn er dieses Moment später Walther selbst gegenüber geltend macht (1266ff.), so ist das

[1] Roethe a. a. O. Seite 683.

[2] Das bedeutet keineswegs eine contradictio in adiectum: wenn die Anspielungen auf die Walthersage der — sagen wir im Gegensatz zu Eckehard — allgemein deutschen Fassung entnommen sind, so schließt das a priori noch nicht die Kenntnis der lateinischen Bearbeitung aus.

nur ein äußerer Vorwand, der vielleicht den wahren Sachverhalt verschleiern soll.

Die Parallele in Rüdigers Verhalten ist schlagend: erst als Etzel empfindlich in seiner Macht geschädigt ist, als er — wahrscheinlich ähnlich wie Gunther im Waltharius — seinen Lehnsmann um Unterstützung bittet, zwingt sein Eid dem Markgrafen das Schwert in die Hand. Aus der deutschen Walthersage konnte aber der Dichter, der Rüdiger und seine Rolle in dem großen Vernichtungskampfe geschaffen hatte, dieses Motiv nicht entlehnen, da das Waldere-Fragment ja in der Schilderung der Schlußszene gerade im entscheidenden Punkt von Eckehard abweicht und Hagens Eingreifen anders motiviert haben muß.

Denn hier konnte — worauf in anderem Zusammenhange bereits hingewiesen wurde — erst die Lebensgefahr in welcher der König schwebte, einen Umschwung in Hagens Gesinnung herbeiführen. Vor Beginn des letzten Kampfes appelliert Gunther noch erfolglos an seine Hilfe („đú wéndest, þæt mé Hagenan hand hilde gefremede"), obwohl Walther seine übrigen Gegner bereits besiegt hat, da er sich selbst streitmüde nennt:

B 16.	„feta, gif đú dyrre,
æt đus heađuwérgan	háre byrnan!"

Der Hinweis Gunthers welcher Makel auf seiner und des Reiches Ehre haften bliebe, wenn Walther unbesiegt die Heimat erreichen könnte, hatte infolgedessen — falls er überhaupt erfolgte — auf Hagen nicht den gewünschten Eindruck erzielt. Eckehard muß also auch in diesem Falle von der älteren Form der Sage abgewichen sein, und daher kann nur seine Darstellung vorbildlich auf das Rüdiger-Motiv gewirkt haben[1]. Erkennt man für diesen Punkt eine Beeinflussung der Burgundensage an, so ergibt sich als weitere Schlußfolgerung die zeitliche Aneinanderrückung einer älteren epischen „nôt" — Dichtung und des Waltharius; da das lat. Epos seiner Zeit weit verbreitet war[2], ist die Entlehnung eines seiner Motive im zehnten oder beginnenden elften Jahrhundert viel wahrscheinlicher als in einer wesentlich späteren Epoche, in der man (wie schon die von Eckehard abweichenden mhd. Bruchstücke zeigen) eine Kenntnis des Waltharius nicht mehr voraussetzen darf[3].

Die bisherigen Resultate zeigen in einer Hinsicht eine erfreuliche

---

[1] Der Einwand, daß Eckehard seinerseits aus der Nibelungensage geschöpft haben könnte, ist schon darum nicht stichhaltig, weil Rüdiger dann bereits der Liedstufe angehören müßte; denn nichts berechtigt eine epische Gestaltung der „nôt" vor dem 10. Jahrhundert anzusetzen.

[2] Vgl. Roethe a. a. O. Seite 663.

[3] Dieser Umstand kann auch die schon geäußerte Vermutung bestätigen, daß die Worte Hildebrands im Nibelungen Lied (Str. 2281) auf die Rechnung eines der beiden jüngsten Dichter zu setzen sind (vgl. hierzu S. 404, Anm. 1).

Übereinstimmung: sie lassen deutlich erkennen, daß die von Heusler erschlossene „nôt" nicht die älteste epische Fassung der Burgundensage repräsentiert. —

Naumann hat in einem ebenso methodisch aufschlußreichen wie interessanten Aufsatz[1] die Vermutung geäußert, daß eine zukünftige Nibelungenforschung u. a. „flächenhafter denken" und die Epoche des letzten Nibelungendichters energischer in den Mittelpunkt der Untersuchung rücken würde, um durch Vergleiche mit dessen zeitgenössischer Dichtung neue Anhaltspunkte zu gewinnen. Legt man sich daraufhin die Frage vor, welche Motive unseres Liedes für das 12. oder beginnende 13. Jahrhundert zeitgemäß, also für die beiden letzten Bearbeiter besonders charakteristisch sein könnten und welche nicht, so läßt sich feststellen, daß das Rüdiger-Motiv seine endgültige Gestaltung notwendigerweise den Anschauungen dieser Zeit verdanken muß. Lehrt uns die alte Sage die hohe, vornehmste Pflicht der gegenseitigen Treue von Lehnsmann und Lehnsherrn achten und bewundern, die noch auf der letzten Stufe in uneingeschränktem Maße zwischen Hagen und seinen Königen zum Ausdruck kommt, die unverändert bleibt, da sie eben alt ererbtes Sagengut bedeutet, so beweist in gleicher Weise der Waltharius, daß ein Konflikt zwischen Freundes- und Vasallentreue der schwerste war, den ein Held mit sich selbst zu bestehen hatte, der aber im zehnten Jahrhundert unbedingt zugunsten des Lehnsherrn entschieden wurde[2]. In späterer Zeit empfand man anders: historische Tatsachen wie das Verhalten Heinrichs des Löwen konnten zu einer veränderten Anschauung beigetragen haben. Aber wichtiger waren sicherlich die literarischen und gesellschaftlichen Vorbilder, welche durch die romanischen Länder (in erster Linie Frankreich) der deutschen Dichtung vermittelt wurden. Niemand scheint in höfischen Kreisen — und für diese war auch unser Lied in erster Linie bestimmt — daran Anstoß genommen zu haben, daß Tristan seinen Herrn und König aufs schmählichste hintergeht und betrügt[3], und dieser Treubruch wurde nicht einmal durch eine Neidingstat des Herrn hervorgerufen; im Gegenteil: Marke verdiente eine solche Behandlung genau so wenig, wie der Etzel unseres Liedes für den „großen Mord" an seinem Hofe verantwortlich gemacht werden kann. So erschien auch einer jüngeren Generation die Tragik Rüdigers zu wenig überzeugend: sie vertiefte den seelischen Konflikt

[1] „Stand der Nibelungenforschung" Zeitschr. f. Dtschkunde 1927, Heft 1. Dazu auch Neumann, „Schichten der Ethik im Nibelungenlied" Festschrift für E. Mogk, Halle 1924.

[2] Wenigstens haben wir in der alten Heldendichtung keinen gegenteiligen Beweis; das Waldere-Fragment behält uns ja seinen Beschluß vor.

[3] Vgl. indessen das demnächst erscheinende Buch Gottfried Webers „Wolfram von Eschenbach, seine dichterische und geistesgeschichtliche Bedeutung", Frankfurt 1928, das auch dieses Problem neu zu beleuchten sucht.

und erfand den persönlichen Treueid, den der unglückselige Markgraf seiner zukünftigen Herrin freiwillig, über seine Pflicht hinaus leistete, ohne zu ahnen, wie erbarmungslos sie einst auf ihr Recht pochen würde, sie der das Schicksal der anderen an ihrem gigantischen Kampfe gemessen bedeutungslos erscheinen mußte. In dem Augenblick als Rüdiger ihr seine Hilfe anbietet (Str. 1196), kommt ihr sofort der Gedanke, ihn und die übrigen Helden Etzels im entscheidenden Moment als Werkzeug ihrer Rache zu gebrauchen:

Do gedâhte diu getriuwe — ,,sît ich vriunde hân
alsô vil gewunnen, — sô sol ich reden lân
die liute swaz si wellent, — ich jâmerhaftez wîp.
waz ob noch wirt errochen — des mînen lieben mannes lîp?"
Si gedâhte ,,sît daz Etzel — der reken hât sô vil,
sol ich den gebieten, — sô tuon ich swaz ich wil.
er ist ouch wol sô rîche — daz ich ze gebene hân:
mich hât der leidege Hagene — mînes guotes âne getân"[1].

Sie schonte ja nicht einmal ihre Brüder, was kümmerte sie da der von ihr abhängige Markgraf! Dieser ist noch nach Irings Fall fest entschlossen den Streit mit den Burgunden zu vermeiden:

,,jâ was ich ir geleite — in mînes hêrren lant:
des ensol mit in niht strîten — mîn vil ellendes hant."[2]

Kriemhild die ihn an ihren Eid erinnert (Str. 2085), hält er entgegen:

,,Daz ist âne lougen, — ich swuor iu, edel wîp,
daz ich durch iuch wâgte — die êre unde ouch den lîp:
daz ich die sêle fliese, — desen hân ich niht gesworn.
zuo dirre hôchgezîte — brâht ich die fürsten wol geborn."[3]

Aber die Königin läßt nicht nach:

Si sprach ,,gedenke, Rüedegêr, — der grôzen triwe dîn,
der stæte, und ouch der *eide*, — daz du den schaden mîn
immer woldest rechen — und elliu mîniu leit"[4],

und auf ihre und Etzels wiederholte Bitten sieht Rüdiger ällmählich ein

Swelhez ich nu lâze — unt daz ander begân,
sô hân ich bœslîche — und vil übel getân:
lâz aber ich si beide, — mich schendet elliu diet.
nu ruoche mich bewîsen — der mir ze lebene geriet."[5]

Noch einmal versucht er dem drohenden Geschick dadurch auszuweichen, daß er dem König ,,daz lant mit den bürgen" zurückgeben will; denn er bringt es nicht über sich, mit den Helden zu kämpfen,

[1] Strophe 1199f.
[2] Strophe 2081, 3/4.
[3] Strophe 2087.
[4] Strophe 2088, 1/3.
[5] Strophe 2091.

denen er Gastfreundschaft gewährt hat. Es hilft aber alles nichts, Kriemhild behält das letzte Wort:

„vil edel Rüedegêr,
nu lâ dich erbarmen unser beider sêr,
mîn unde ouch des küniges. gedenke wol dar an
daz nie wirt deheiner sô leide geste mêr gewan."[1]

Man gewinnt aus dem Liede nicht den Eindruck, daß Rüdiger sich ausschließlich durch sein Abhängigkeitsverhältnis zu Etzel umstimmen läßt. Dieses alte Motiv klingt nur leise mit, hat aber für ihn nichts Überzeugendes mehr. Als Hagen im Waltharius sich einmal bereit erklärt für seinen Herrn einzutreten, als der Vasall in ihm die Oberhand gewonnen hat, kennt er kein Bedenken mehr. Mit allem Raffinement ersinnt und bereitet er den Überfall vor, dessen volles Gelingen nur durch die Wachsamkeit Hildes verhindert wird. Ganz anders der Markgraf: „Rüdiger steht unter harten, übermütigen Helden, die sich schnell und einfach entscheiden, als ein mittelalterlicher Ritter der, von bangen Zweifeln geschüttelt, an das Heil seiner Seele denkt. Und weil dem so ist, muß er in der Heldenwelt, die ihn umgibt, innerlich zerbrechen."[2] Er versprach der Königin einst seine Hilfe er erkannte sie als seine „Herrin" an, und so müssen die Freunde hinter ihr zurückstehen. Er geht jetzt in den Kampf, weil seine Ehre ihm keine andere Wahl mehr läßt — seine Ehre, nicht die des hunnischen Königs! — aber er weiß, daß dieser Weg ihn in den Tod führt. Und der Tod wird zur Gnade, die allein ihn aus dem sonst unlösbaren Zwiespalt einer schweren Schuld befreien kann, welche er in jedem Falle auf sich ladet.

Ich glaube nicht, daß sich hinter der ursprünglichen Figur Rüdigers (abgesehen vielleicht von der Namensgebung) eine historische Person verbirgt, denn man soll weniger „das geschichtliche im Nibelungenlied" als „das nibelungische in der altdeutschen Geschichte" suchen[3]; der Rüdiger des Liedes trägt ausgesprochen ritterliche Züge, ist ein Typus oder noch richtiger eine Idealgestalt wie sie dem höfisch gebildeten Dichter vorschwebte — selbst wenn dieser wirklich nur ein namenloser Spielmann gewesen sein sollte. Wie Feirefiz sein Schwert sinken läßt, als das des Gegners zerbrochen ist, und ritterlich auf einen weiteren, nun ungleichen Kampf verzichtet, so ist der Markgraf sofort bereit, dem schildlosen Hagen die eigene Schutzwaffe zu überlassen. Ein solcher Zug wäre zwei Jahrhunderte vorher unmöglich gewesen; damals scheute sich der Dichter nicht, den einen Helden von zwei Gegnern gleichzeitig überfallen zu lassen[4].

[1] Strophe 2099.
[2] Neumann, „Schichten der Ethik . . .", a. a. O. S. 138.
[3] Jakob Grimm, „Kleine Schriften", Bd. 4 S. 91 („Über das Geschichtliche im Nibelungenlied", Rezension).
[4] Vgl. hierzu Naumann a. a. O. Seite 11.

Aber der Rüdiger der älteren „nôt" meldet sich zu guterletzt auch noch einmal zum Wort, als er mit dem echten furor teutonicus über seine Gegner herfällt (auch hier dem Hagen des Waltharius vergleichbar) wie der Rüdiger der Saga, der nicht eher ruhte, bis der Todesstreich Giselhers seinem Wüten ein Ende machte.

So bestätigt auch diese Seite der Betrachtung (gewissermaßen in einem Negativ) von neuem die Vermutung, daß wir mit einer epischen Vorstufe der „nôt" zu rechnen haben, die noch vor der Fassung von 1160 anzusetzen ist und die in der Person des Markgrafen ebenfalls charakteristische Züge einer älteren Epoche aufwies, welche sich zum Teil noch in der jüngsten Bearbeitung wiederfinden lassen. Es erübrigt sich im einzelnen darzustellen, welchen Rahmen und Inhalt diese erste epische Gestaltung der alten Sage voraussetzt[1]; es sollen nur die beiden wichtigsten Merkmale noch einmal unterstrichen werden, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung standen:

Gunther wurde im letzten entscheidenden Kampfe vor Hagen gefangen genommen. Rüdigers Konflikt äußerte sich in dem Zwiespalt von Freundes- und Vasallentreue, in welchem diese, genau wie im Waltharius, die Entscheidung zugunsten des Lehnsherrn, wahrscheinlich auf dessen persönliche Bitte, herbeiführte.

Abschließend ein Wort über Form und Sprache dieser „nôt". Mit Sicherheit konnte nur festgestellt werden, daß sie vor der Mitte des zwölften Jahrhunderts und nach dem Eckehardschen Epos gedichtet sein muß. So bleibt für die Zeit der Abfassung ein weiter Spielraum, der nur hypothetische Schlüsse gestattet. Aber auf einen Punkt möchte ich erneut die Aufmerksamkeit lenken, der zuletzt von Neumann[2] wenigstens gestreift, und wohl schon vor ihm betont wurde: fällt dieses Zwischenglied der Nibelungendichtung in das 10. oder beginnende 11. Jahrhundert, so kann es — man möchte beinahe sagen mit Naturnotwendigkeit nur in lateinischer Sprache geschrieben sein; denn eine deutsche Dichtung auch nur ähnlicher Art kann ihm für diese Epoche nicht an die Seite gestellt werden. Nicht nur die gelehrte, auch die literarische Sprache ist nun mal lateinisch, und die ungelenken zum Teil beinahe hilflosen Versuche einer späteren Zeit, der Muttersprache wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, bleiben anfangs hinter ähnlichen Bestrebungen Otfrids weit zurück. Auf der anderen Seite haben die offensichtlich tendenziösen Versuche nicht die geringste Beweiskraft, dem Ruodlieb und neuerdings auch dem Waltharius die deutsche Autorschaft abzusprechen; denn diese zu bezweifeln ist kein sachlicher Grund vorhanden. Wir können daher mit Recht von einer ottonischen Renaissance sprechen, wenn wir unter diesem Wort „seine

[1] Vgl. hierzu Roethe a. a. O. Seite 681ff.; allerdings möchte ich den Anfang mit Droege u. a. bis zur Werbung Etzels um Kriemhild vorrücken.

[2] „Das Nibelungenlied in der gegenwärtigen Forschung", a. a. O. Seite 152.

gewöhnliche irrige Erklärung: Wiederherstellung durch Nachahmung" verstehen[1], eine Nachahmung die sich in dieser Zeit eben nur auf die äußere Form der Darstellung beschränkt (Waltharius, Rotswith) und mit dem Rüstzeug der benutzten Dichter arbeitet. Der Inhalt spielt dabei eine höchst untergeordnete Rolle, und der Waltharius ist der beste Beweis, daß man einen Sagenstoff des eigenen Volkes unbeschadet in das fremdländische Gewand kleiden konnte. Oder soll man Virgil allen Ernstes dafür verantwortlich machen, daß Eckehard von einer Flucht Hagens aus dem Hunnenreich berichtet, während die deutsche Fassung nur einen freundschaftlichen Abschied kennt? Der unleugbare formale Einfluß des römischen klassischen Altertums spricht aber für die „maere mit latînischen buochstaben." Hätte der Klagedichter behauptet, zu Pilgrims Zeiten wäre ein Epos in deutscher Sprache gedichtet worden, so müßte man einem solchen Hinweis viel skeptischer gegenüber stehen: ist eine Nibelunge Nôt in dieser Epoche wirklich verfaßt worden, so konnte sie nur eine Nibelungias sein.

25.

Goethes und Herders Weimarer Anfänge.

Von Dr. **Oskar Walzel,** ord. Professor für neuere deutsche Sprache und Literatur an der Universität **Bonn.**

In den zehn Jahren, die zwischen Goethes Ankunft in Weimar und seiner Abreise nach Italien liegen, überwindet er in sich den Sturm und Drang und fördert durch diese Tat die Weiterentwicklung der deutschen Dichtung, schenkt ihr sogar einen so raschen Schritt, daß manches unbeachtet liegen bleibt, aus dem später noch neues Leben keimen sollte. Freilich merkt die Umwelt zunächst noch wenig von solchem Fortgang. Goethe entschwindet fast aus ihren Augen. Nach der Fülle von Veröffentlichungen, die er zuletzt geboten hatte, schafft er in dem ersten Weimarer Jahrzehnt fast nur für seine nächste Umgebung und läßt sein Werk so langsam ausreifen, daß erst während und nach der italienischen Reise die neuen großen Leistungen gedruckt werden. Sie zeigen dem Publikum einen Goethe, der sich gründlich von dem Dichter des „Götz" und des „Werther" unterscheidet. Das wirkt derart befremdend, daß Goethes neue Kunst geraume Zeit unverstanden bleibt, ja wie ein Rückschritt empfunden wird. Es droht die Gefahr, daß Goethe umsonst nach höhern Zielen gestrebt und vergeblich zu klassischer Formung sich erhoben habe. Er selbst zieht sich verärgert von seinen Lesern zurück. Erst Schiller, aber auch die junge Romantik schenken ihm frische Arbeitsfreude, machen sein Wollen

[1] K. Burdach, „Reformation, Renaissance, Humanismus", 2. Aufl., Berlin-Leipzig 1926, S. 127.

den Zeitgenossen begreiflich und sichern den hohen Gewinn, den er auf dem Weg zum Gipfel des deutschen Klassizismus eingeheimst hatte.

Die Abklärung, aus der sich die neue, den Sturm und Drang überholende Kunst Goethes ergab, wird gern, wenn nicht als Werk der Frau von Stein, so doch als durch sie mitbedingt hingestellt. Goethe selbst dankte dieser Frau immer wieder so überschwenglich für die umgestaltende Wirkung, die sie auf ihn ausgeübt habe, daß es ihm widersprechen hieße, wollte man solche Wirkung leugnen. Aber war die Wirkung auch immer günstig? Und mußte Goethe nicht eines Tages aus eigener Kraft, sicherlich mit Mühe, manches wieder ausschalten, was ihm zur Zeit seines engen Bundes mit der Stein zur lieben Gewohnheit geworden war? In Italien wird reif, was sich in den vorangehenden zehn Jahren vorbereitet. Allein diese Reife war nur zu erzielen, wenn abgestoßen wurde, was wie ein Schwergewicht auf dem Schaffen Goethes unmittelbar vorher liegt. In Italien entwächst Goethe seiner Freundin und ihren leitenden Händen.

Früh erschien sie ihm als seine „Besänftigerin". Sie gewöhnte ihm die Huronengebärden der Sturm- und Drangjahre ab, erfolgreicher noch und gründlicher als Lili. Mit allen Ansprüchen eines Genius war er mitten in den Weimarer Hof hineingetreten, mit der ganzen Mißachtung, die ein prometheischer Schöpfer für beengte Hofleute in sich tragen kann, überzeugt, daß was an echter und nachhaltiger Leistung von diesen Leuten erreicht werden könne, ihm mindestens ebenso zugänglich sei, während er doch die ängstlich bewahrte Würde und den ganzen Kram von gesellschaftlichen Formen ihnen gern allein überließ. Rousseauisch genug fühlte er, um in dem Gebaren des Hofadels nichts anderes zu erblicken als williges Verzichten auf wahre naturhafte Menschlichkeit. Widerlegte nicht Frau von Stein solche Wertung schon durch ihre Persönlichkeit? Doch nur langsam geht ihm auf, daß auch Führung des Lebens eine Kunst bedeute, die mit dem Einsatz der ganzen Persönlichkeit errungen sein will. Schon in bewegtester Sturm- und Drangzeit ahnte Goethe, daß er sein Ich und dessen Verhalten mit fester Hand leiten müsse, wenn nicht auch er scheitern sollte. In Weimar wird ihm solche Lebenskunst greifbarer. Da erwacht innerhalb des deutschen Klassizismus etwas zu neuem Dasein, was zu klassischer Zeit in Italien, Frankreich, Spanien, England sich stark geltend gemacht hatte: das Ideal des menschenkundigen Hofmanns, der sicher und ungefährdet seine Bahn mitten durch die Gefahren beschreitet, wie sie im gesellschaftlichen Wettbewerb des Hoflebens sich immer wieder einstellen. Minder ängstlich, innerlich freier, ganz im Sinn des Zeitalters der Humanität mehr vom Standpunkt echter Menschlichkeit als eines unentwegt vorsichtigen Kampfs gegen gewandte und gewitzte Nebenbuhler nimmt Goethe diese Lebensaufgabe. Balthasar Gracian, der von Schopenhauer wiedererweckte

spanische Vorkämpfer einer wohlgerüsteten Kunst, die Gefahren des Hoflebens zu bekämpfen, erscheint neben Goethe engherzig und äußerlich.

Weit stärker kennzeichnet sich in Äußerungen Goethes aus der ersten Weimarer Zeit ein Geschenk, das ihm sicherlich von Frau von Stein gereicht wurde. Es bedeutete viel für Goethes innerstes und geheimstes Erleben. Dem nachspürenden Verstand wird es schwer, die Bedeutung dieses Geschenks ganz zu ermessen. Er kann nur feststellen, daß Goethe, als er nach Weimar kam, etwas Schweres in sich getragen haben muß, von dem ihn Frau von Stein befreit hat. Goethe klagt sich selbst an, er fühlt sich dem Muttermörder Orest verwandt. Wie später seine Iphigenie den Bruder, erlöst und heilt ihn die Freundin. „Iphigenie auf Tauris" ist das Denkmal, das er diesem beglückenden Vorgang errichtet hat. Allein gerade an diesem Werk sind der eigentliche Sinn und das tatsächliche Begebnis kaum zu errechnen, die sich in Orests zu Iphigenie gesprochenen Worten spiegeln: „Von dir berührt, ward ich geheilt." Dabei ist doch die Schuld, die auf sich Orest geladen hat, und die Gefühlslage, die ihm vermöge solcher Schuld erstanden ist, leicht zu begreifen. Wo aber liegt eine auch nur ferne verwandte Schuld des vorweimarer Goethe? Und wenn er sich selbst als einen zweiten Orest empfinden konnte, wie ist es der Freundin geglückt, ihm dies Gefühl zu nehmen? Rätsel auf Rätsel tut sich hier auf. Viel zu wenig wissen wir trotz allem vom Innenleben des jungen Goethe, um zu bestimmen, was eigentlich gemeint war, wenn Goethe sich unmittelbar vor dem Übergang nach Weimar von der unsichtbaren Geißel der Eumeniden gepeitscht fühlte, wie weit er sich tatsächlich mit Faust verwandt empfinden konnte, dem Flüchtling, dem Unbehausten, dem Unmenschen ohne Zweck und Ruh, dem Gottverhaßten, der den Frieden eines geliebten Wesens untergräbt. Soll Friederike Brion das alles in Goethe geweckt haben? Oder gar Lili? Vielleicht ist es schon zu kühn, dem Goethe dieser Krisenzeit einen Zustand krankhafter Bedrücktheit zuzumuten, von dem ihn bloß ein Mensch erlösen konnte, dem er seine letzten Gemütstiefen erschloß, dem er ohne Rückhalt auch noch das Geheimste, sonst ängstlich Gehütete beichten durfte. Es bezeichnet Goethes Wesen, daß nicht ein Mann, daß nur der Liebsten Auge mild ihn sein Geschick mit Fassung sehen lehren konnte.

Und so war Frau von Stein ihm für lange Zeit nur die Beichtigerin. Noch war er zu fest an Lili gebunden, als daß ihm eine andere mehr als eine beruhigende Freundin hätte sein können. Jetzt erst, in erster Weimarer Zeit, wird „Stella" abgeschlossen. Wie nah Lilis Bild ihm noch immer war, sagt noch deutlicher als das kleine Gedicht, mit dem er ihr das Drama sandte, das Drama selbst. Noch immer war Goethe sich bewußt, daß Liebe vergebens vor Liebe flieht. Noch hat Goethe nicht erkannt, daß Frau von Stein den einzigen, den sie lieben konnte, ganz für sich forderte.

Leidenschaft hatten andere in ihm geweckt. Solche Leidenschaft setzte sich in bewegte und bewegende Dichtung um. Unter den Händen der Stein engt sich Goethe bewußt ein, nachdem er unmittelbar vorher in sich selbst genossen hatte, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist. Dem Stürmer und Dränger Goethe werden durch sie Ideale der Aufklärung wieder heilig. Was hätte sie auch anderes zu bieten gehabt als Aufklärungsweisheit? Sie gewöhnt ihn an einfache gesunde Lebensweise, legt ihm nahe, allen Überschwang des Daseins aufzugeben. Er möchte durch sie „gut" werden. Güte für die Mitmenschen, rechtes Verständnis für deren Wesen, mitleidvolles Sorgen um deren Wohl wird ihm eine gernerfüllte Pflicht. Er will nicht länger ein Übermensch sein, der die Pflicht des Mannes nicht erfüllt, den Brüdern den Weg zu zeigen, den er selbst sehnsuchtsvoll gesucht und dank der Freundin gefunden hat.

Goethe wird in dieser Zeit mehr, als er es je gewesen war und später sein sollte, zum Fürsprecher der Humanität des 18. Jahrhunderts. Nur in dieser Übergangszeit konnte das Bruchstück eines epischen Gedichts entstehen von so ganz herderischer Humanität wie die „Geheimnisse", ein Denkmal zugleich neuer und nun allerengster Freundschaft mit dem Manne, der einst mehr eigenwilliger und nicht immer gütiger Lehrer als anschmiegsamer Genosse gewesen war. Dies Bruchstück wurde mit den Stanzen eröffnet, die jetzt als „Zueignung" vor Goethes Gedichten stehen. Auch sie sind eine Huldigung, dargebracht der Frau von Stein. Die Wahrheit, die hier den, der als Ich das Ganze vorbringt, zum Dichter weiht, indem sie ihm der Dichtung Schleier übergibt, schenkt einem wichtigen Bekenntnis von Goethes Kunstwillen Merkmale der Lebensauffassung Frau von Steins. Auch an dieser Stelle prägt sich ihr Wunsch deutlich aus, dem Freunde die genialen Gebärden abzugewöhnen. Das verknüpft sich mit der Erkenntnis des reifenden Goethe, daß Kunst erstens nicht auf unmittelbaren Abklatsch des Lebens ausgehen solle, daß sie aber zweitens auch nicht in zügellosem Walten ungebunden freier Phantasie ihr rechtes Ziel erreiche, nur in unentwegter Ergründung des Wesens der Erscheinungen, in vertiefter Erfassung dessen, was für Goethe Natur heißt.

Der echteste Gewinn, den die Weimarer Jahre vor Italien brachten war ja ein immer festeres Erfassen dieses Begriffs von Natur. Er wäre vielleicht noch leichter zu gewinnen gewesen, wenn die Humanitätsstimmungen des Augenblicks Goethe nicht schier in die volle Sentimentalität seiner Zeitgenossen hineingedrängt hätten, in eine Gefühlslage, die zu überwinden keiner damals gleiche Begabung und Kraft besaß wie Goethe.

Als Gottsucher und als Kunstdeuter, aus religiöser und aus künstlerischer Selbstbesinnung hatte Goethe seinen Begriff von Natur gewonnen. Sein eigenes Schöpferbewußtsein war die Voraussetzung. Mit Shaftesbury ahnte er in sich etwas, das zugleich gott- und natur-

verwandt ist. Der Künstler ein Schöpfer wie Gott, Gott ein Künstler wie er selbst, das Kunstwerk eine Schöpfung wie die Welt, die Welt ein Kunstwerk Gottes, solche Gleichstellungen, die schon der Naturphilosophie der Renaissance geläufig sind und bei Giordano Bruno erscheinen, die bald im Kreis der romantischen Naturphilosophen, zunächst bei Schelling, zu ausdrücklicherer Prägung gelangen sollten, kündigen sich vor Weimar bei Goethe wie bei Herder an. Lange ehe Goethe sich eindringlich mit Spinoza beschäftigt — es geschieht erst in Weimar während des Winters von 1784 auf 1785 — gilt ihm die Formel „deus sive natura" als der rechte Schlüssel, das Wesen Gottes wie das der Natur richtig zu erfassen. Er fühlt sich berufen, dies Wesen auszusprechen, weil er, selbst ein Schöpfer wie die schaffende Natur, nur sich selber zu beschauen braucht, um der Natur ihren letzten Sinn abzugewinnen. Selbstverständlich hat er dabei immer nur die „natura naturans", die schaffende Natur, diesen metaphysischen Begriff, der von vornherein etwas Gottgleiches in sich trägt, ja nur eine Umschreibung für das Wort „Gott" bedeutet, im Sinn, nicht die „natura naturata", das Stück Welt, das unseren Sinnen zugänglich ist, die alleinige Grundlage aller materialistischen und positivistischen Naturforschung. Was er unter Natur versteht, ist vielmehr nie mit den Sinnen zu erfassen, geht weit hinaus über die Grenzen unserer Eindrücke, meint, was aller Erscheinungswelt zur Voraussetzung dient und sie bedingt.

Schon „Werther" möchte die gegensätzlichen Eigenheiten dieses Begriffs Natur in Worte fassen. Er gibt ihm um so lieber Züge des Menschen, als doch Goethe sich solcher Natur schöpferhaft verwandt fühlte und daher auf sie übertrug, was er beim Gestalten seiner Werke und seiner Menschen in sich fühlte und beobachtete. Werthers „volles, warmes Gefühl ... an der lebendigen Natur" macht ihm die Welt zum Paradiese. Im raschen Wechsel seiner Stimmungen kann sie ihm indes auch wie ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer erscheinen. Goethe selbst ringt nach einer Deutung, die solche Gegensätze mit Gleichmut wie etwas Notwendiges hinnimmt. Im Jahre 1781 brachte das handschriftliche „Tiefurter Journal" einen Aufsatz, der mit Fug und Recht als Bekenntnis von Goethes Überzeugung und von der glücklich errungenen Einsicht in die unerläßlichen Widersprüche der Natur gelten darf. Lange hat dieser Hymnus in ungebundener Rede für Arbeit Goethes gegolten. Daß dies ein Irrtum war, ist jetzt leicht zu erweisen. Auch der wahre Verfasser läßt sich erkunden. Allein das Bruchstück entwickelt Ansichten, die sich gewiß mit Goethes Anschauungen decken, vielleicht unmittelbar diese Anschauungen aussprechen sollen. Hat doch später Goethe selbst das Bruchstück in seine Werke aufgenommen. Es ist um so wichtiger, als es noch vor die Zeit fällt, in der sich Goethe mit Spinoza näher beschäftigt hat.

Wilhelm Dilthey konnte Zug für Zug nachweisen, wie der Aufsatz in Shaftesbury wurzelt. Shaftesburys sogenannte „Rhapsodie" sieht die Natur vom Standpunkt des künstlerischen Vermögens. Die alles belebende Seele des Universums wirkt — so meint er — als künstlerische Kraft in der unendlichen Menge von Körpern, die sie durch ungeheure Räume ausgestreut hat. Das Wesen dieser Weltseele gewinnt schon bei Shaftesbury die Merkmale, die der Aufsatz des „Tiefurter Journals" nennt. Unerforschlich ist sie, aber überall von einem einheitlichen Grundsatz bedingt, göttlich, die Mutter aller Dinge; in allen Einzelerscheinungen der Natur herrscht Einheit, das ganze Universum ist gleichartig; die Natur hat sich auseinandergesetzt, um sich zu genießen und zu fühlen; sie ist Künstlerin. Die einheitliche Technik der Natur zu erweisen, stützt sich Shaftesbury auf Newtons Schwerkraftgesetz, überträgt er auf die gesamte Technik der Natur, was von Newton bloß innerhalb der Astronomie nachgewiesen worden war. Ehe man noch den Begriff eines Organismus durch Vergleichung näher ergründet hatte, sucht Shaftesbury hier (1708) diesen Begriff zu umschreiben. Ihm ist jeder Organismus ein System, in dem die Teile zum Ganzen durch die Einheit des Zwecks geordnet sind. Auch das Weltall ist ihm ein solcher Organismus. Er erkennt ferner, daß Vielheit, Wechsel, Tod nur Mittel der Natur seien, sich mitzuteilen. Was als Bildungskraft der Natur sich betätigt, macht sich in ihren Geschöpfen als Instinkt fühlbar. Höchste Äußerung dieser Geschöpfe und damit letztes Lebensziel des Menschen sind Liebe und Enthusiasmus. In der Verklärung des Enthusiasmus, der die Selbstsucht überwindet, gipfelt Shaftesburys „Rhapsodie". Der Aufsatz von 1781 kündet ebenso, Krone der Natur sei die Liebe. Nur durch die Liebe komme man ihr nahe. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe halte sie für ein Leben voll Mühe schadlos. (Das stimmt gleichfalls zu dem Weltgefühl von Goethes „Geheimnissen").

Nicht nur das Tiefurter Bruchstück vertritt solche Ansicht von Natur, noch späte Äußerungen Goethes nehmen sie auf. Ganz besonders aber trifft mit ihr überein, was fortan von Herder verfochten wird. Die drei Darstellungen, die in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784—91), in der Gesprächsfolge „Gott" (1787) und noch in der „Kalligone" (1800) bei Herder die Technik der Natur erhält, arbeiten mit den Gedanken, die in dem Naturhymnus von 1781 enthalten sind, wurzeln also in Shaftesbury. Sie bezeugen alle drei, wie enge verknüpft in den ersten Weimarer Jahren Goethe und Herder waren, wie sehr Erforschung und Deutung des Wesens der Natur gemeinsames Streben beider damals gewesen ist.

Spinoza kann bald dies Streben fördern. Eine philosophische Studie Goethes aus den Jahren 1784/85, diesmal unzweifelhaft echte Arbeit Goethes, verrät, um wie viel genauer und schärfer er jetzt ausdrücken kann, was kurz vorher schon von ihm errungen war. Dennoch

bleibt immer noch bestehen, was schon früh als Wesen des einzelnen Organismus ihm aufgegangen war. Wie eine vertiefte und aus reinerer Erkenntnis geschöpfte neue Umschreibung der Worte, die einst von Goethe über das Organismushafte des Straßburger Münsters vorgetragen worden waren, klingt die entscheidende Stelle dieser Studie:

„Ein lebendig existierendes Ding kann durch nichts gemessen werden, was außer ihm ist, sondern wenn es ja geschehen sollte, müßte es den Maßstab selbst dazu hergeben . . . In jedem lebendigen Wesen sind das, was wir Teile nennen, dergestalt unzertrennlich vom Ganzen, daß sie nur in und mit demselben begriffen werden können, und es können weder die Teile zum Maß des Ganzen noch das Ganze zum Maß der Teile angewendet werden, und so nimmt . . . ein eingeschränktes lebendiges Wesen teil an der Unendlichkeit oder vielmehr es hat etwas Unendliches in sich, wenn wir nicht lieber sagen wollen, daß wir den Begriff der Existenz und der Vollkommenheit des eingeschränktesten lebendigen Wesens nicht ganz fassen können und es also ebenso wie das ungeheure Ganze, in dem alle Existenzen begriffen sind, für unendlich erklären müssen."

Indem Goethe hier das Geheimnis der Individualität von einem höhern, neugewonnenen Standort aus in Worte zu bringen sucht, bleibt die Grundlage seiner ästhetischen Überzeugungen, bleibt Plotins Lehre vom Schönen und dessen Kampf gegen alle Annahme eines Kanons von überindividuellen Maßen des Schönen immer noch wirksam. Wie Plotin jedem schönen Gegenstand, billigt Goethe jeder Erscheinung des Lebens ihr eigenes Gesetz zu. Und wie Plotin in jedem Wesen etwas Göttlichgeistiges ahnt, so verknüpft Goethe es spinozistisch mit der unendlichen Substanz. An die Stelle der Lehre von den Zwecken, die im Gesamtbereich der Welt Gott jeder Erscheinung zugewiesen hat, tritt die Anschauung, jede dieser Erscheinungen trage ihren Zweck in sich, tritt immanente Teleologie.

Auf diesem Boden sind die geschichtsphilosophischen Bauten Herders errichtet. Sie arbeiten wie Goethe mit dem göttlichgeistigen Naturbegriff Shaftesburys. Sie wollen aus diesem Naturbegriff das Wesen des Menschen und seiner Entwicklung, also auch der Weltgeschichte ableiten.

Das Unternehmen durfte sein Recht in der durchaus geistigen, dem Geist des Menschen abgelauschten Auffassung des Naturbegriffs suchen. Allein die enge Verknüpfung von Geist und Natur, die hier stets als Voraussetzung gilt, entging nicht den Gefahren, die solcher Verknüpfung jederzeit drohen, die vollends zu einer Zeit, in der von Frankreich aus Materialismus verkündet wurde, besonders dringlich waren. Wirklich ist Herder damals dem Materialismus zuweilen recht nahe gekommen. Alles, was von materialistischen Neigungen ihm dank seinem Bund mit Hamann anhing, konnte jetzt sich entfalten. Die Abhandlung „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele" bereitet das vor. Sie erscheint 1778, ist aber schon vor Weimar abgefaßt.

Der Irrationalismus hatte im Kampf gegen das „trockene Sinnen" zum eigentlichen Mittel, die Welt zu erfassen, die Sinne gemacht. Er

war dem Sensualismus weit entgegengekommen. Neben die Sinne, die das von außen herankommende Wellenmeer von Reiz und Gefühl aufnehmen, tritt in der Abhandlung von 1778 das „Nervengebäude", das von innen Gleiches zu leisten hat. „Der Nerve" beweise feiner, was von den Fibern des Reizes zu sagen sei. Er ziehe sich zusammen oder trete hervor nach Art des Gegenstandes, der zu ihm gelangt. „Jetzt wallet er entgegen, und die Spitzen seiner äußersten Büsche richten sich empor. Die Zunge schmecket zum voraus; die Geruchsbüschlein tun sich auf dem kommenden Dufte; selbst Ohr und Auge öffnen sich dem Schall und dem Lichte, und insonderheit bei den gröbern Sinnen eilen die Lebensgeister mit Macht dazu, ihren neuen Gast zu empfangen." „Gegenteils, wo Schmerz nahet, fleucht der Nerve und grauset. Wir schauern zusammen bei einem äußerst disharmonischen Schalle; unsere Zunge widert bei üblem Geschmack, wie der Geruch bei widrigem Dufte." Herder meint, mit solchen Erwägungen zu leisten, was er fordert: Seelenlehre mit dem Mark der Physiologie zu erfüllen. Immer wieder legt er den Hauptton auf das Wort „Körper". Die Seele könne nichts außer sich empfinden, wovon nicht ein Analogon in ihrem Körper sei. „Wäre in diesem Körper kein Licht, kein Schall, so hätten wir auf aller weiten Welt von nichts was Schall und Licht ist Empfindung." Allein im Handumdrehen kehrt sich solcher Naturalismus ins Mystische um. Geistiges und Körperliches sind ihm derart unzertrennlich verbunden, daß Körperliches ebenso dem Geistigen unterworfen und ins Geistige umgekehrt wird, wie er dem Geiste körperliche Bedingtheit zumutet. Diese physiologische Seelenlehre bleibt ein vermutungsfrohes Schwanken zwischen naturwissenschaftlicher Deutung und metaphysischer Durchgeistigung. Wenn Herder von Nerven redet, meint er dann nicht etwas Durchgeistigteres als die Wissenschaft späterer Zeit? Er ist weder der erste noch der einzige, der den Nerven eine Mittelstellung zwischen Körper und Geist zuschreibt, der, wenn er ihre Bedeutung für das Erkennen nachweisen möchte, eher gegen den Materialismus sich wendet, als daß er durch solches Vorgehen dem Materialismus huldigte. Noch der junge Physiolog Schiller nutzt in demselben Sinn den überkommenen Begriff „Nervengeist".

Und so kann Herder trotz allem materialistisch angetönten Eintreten für das körperlich Bedingte in unsern Erkenntnissen unbedenklich mit Spinoza und Shaftesbury sich einig erklären, ja seine religiösen Anschauungen in der Schrift von 1778 vertreten. Gewiß setzte später romantische Naturphilosophie Geistiges und Körperliches ähnlich wie Herder einander gleich. Aber sie war erkenntniskritisch besser geschult und stützte sich auf Kant und Fichte, mochte sie immer zu Folgerungen vorschreiten, die von Kant niemals gebilligt worden wären. Sie hat tatsächlich von Herders Hauptwerk, wenn auch auf Umwegen, gelernt. Gegen dies Werk, gegen die „Ideen zur Philo-

sophie der Geschichte der Menschheit" ist Kant als Kritiker mit großer Schärfe aufgetreten. Die Jugendfreundschaft Herders und Kants ging da in Brüche. Das Werk wurzelt in der Überzeugung, daß das Reich der Natur mit dem Reich des Geistes ein untrennbares Ganzes bilde, daß der Geist des Menschen auf naturhaften oder stofflichen Voraussetzungen beruhe, daß er aus diesen Voraussetzungen sich ableiten lasse und abgeleitet werden müsse. Herder knüpft dabei an Leibniz an, biegt aber dessen Lehren derart um, daß er selbst später von den Materialisten des 19. Jahrhunderts als Vorläufer in Anspruch genommen werden konnte, daß einzelne seiner Äußerungen wie Vorwegnahme von Grundsätzen materialistischer Geschichtswissenschaft immer noch sich fassen lassen.

Herder erblickt in dem Menschen einen Teil des Ganzen. Er sieht ihn kosmisch. Und so unterwirft er ihn dem Gesetze, das in dem Ganzen waltet, ist für ihn die Geschichte des Menschen mit dem Gewebe, das der Mensch bewohnt, ebenso innig verwandt wie die Geschichte des Wurms. Hier wie dort walten Naturgesetze; ihnen ist der Mensch wie der Wurm unterworfen. Und so erwägt Herder, wie weit der Mensch von dem Boden abhängig ist, auf dem er wohnt. Montesquieu und Winckelmann hatten schon nachweisen wollen, welche geographischen Bedingungen die Blüte antiker Kultur gezeitigt hätten (freilich ohne die dringliche Frage zu beantworten, warum etwa Athen nur einmal und nur innerhalb einer kurzen Zeitspanne zu solcher Höhe hinaufgestiegen ist, während die gleichen geographischen Voraussetzungen weder früher noch später gleiche Wirkung gehabt haben). Der Mensch und seine Geschichte ein Ergebnis seiner Umwelt: dies bevorzugte Dogma des 19. Jahrhunderts und seiner materialistischen Weltauffassung, die Lehre vom Milieu, ist hier vorweggenommen. Es dient Herder, das Wesen der einzelnen Völker näher zu bestimmen. Er tut es mit allen Kenntnissen und mit aller Feinfühligkeit, die ihm zu Gebote stehen. Was man bald im Sinn einer bewußt kollektivistischen Betrachtung den Geist eines Volks nennen sollte, bestimmt Herder nach Montesquieu als einer der ersten. In der Darstellung der Griechen gipfelt das. Sie ist die reife Frucht aller Forschung und aller Wertung, die seit Winckelmann und besonders durch Herder selbst in den Dienst rechter Erfassung der Antike gestellt worden war, vielleicht das wichtigste Zeugnis für die Anschauungen, aus denen sich die höchste Entwicklung des deutschen, der Antike zugewandten Klassizismus ergeben sollte.

Allein wie unbedingt Herder sich hier vor dem alten Griechentum beugt, er weist dem Gange der Menschengeschichte noch höhere Ziele. Bleibt er doch, so sehr er sonst mit Vorstellungen Spinozas arbeitet, in dem Einen Leibniz getreu: Im Reich der Monaden geht es empor von den niedern Monaden zur höchsten, zu Gott, vom dumpfen Schlaf zur höchsten Klarheit. Einen Teil dieser Strecke haben die Menschen

zurückgelegt. Noch bleibt ihnen ein weiterer Aufstieg offen. Wie er durchzuführen ist, zeigt Herder, indem er vom rückwärtsgekehrten Geschichtsbetrachter sich in den Forderer echter Humanität wandelt. Das Programm eines guten Teils der künftigen Lebensarbeit Herders ist damit gegeben. Fortan legt er immer wieder dar, wie der Mensch zur Humanität erwacht ist und wie er zu noch höherer Entfaltung der Humanität gelangen kann. Das ist Herders Beitrag zum Kampf des deutschen Idealismus gegen die Absicht von Rousseaus Anfängen, den Menschen wieder zur Frühstufe seiner Entwicklung zurückzulocken und alles aufzugeben, was inzwischen an Kulturgewinnen errungen worden war. Aus der Betrachtung der Menschengeschichte entwickelt sich das Postulat, der Mensch solle in immer echtern Sinn Mensch werden.

Aber auch in solcher Formung eines Sittengesetzes bleibt immer noch die naturhafte Auffassung bestehen, auf der das ganze Werk ruht. Leibniz und dessen zu Gott emporführende Stufenleiter der Monaden wandeln sich in Herders Hand zu Stützen der Ansicht, daß alle Entwicklung der Menschheit einbeschlossen ist in den großen Organismus der Welt, daß in diesem Zusammenhang dem Menschen naturgesetzlich vorgezeichnet ist, wie er von der Stufe, auf der er sich von dem Tier scheidet, zu immer weiterer Entwicklung seines Geistes gelangen muß, kann und soll. Naturbedingtheit und freie Geistigkeit reichen sich die Hand. Durch seine Naturanlage ist der Mensch zu geistiger Leistung bestimmt; er erfüllt das Gesetz, das ihm von der Natur eingepflanzt ist, wenn er durch die Kraft seines Geistes vom bloß Naturhaften zum Reingeistigen emporsteigt.

Kant konnte sich mit solchen Ansichten nicht einverstanden erklären. Er war gewohnt, Natur und Geist schärfer zu sondern. Er fürchtete für die Reinheit seiner Begriffe wie seiner sittlichen Ziele, wenn er Geistiges ins Naturhafte, Naturhaftes ins Geistige hineinversetzt sah. Er wollte von den Ansichten der Leibniz und Shaftesbury nichts wissen, die solche Verbindung vertraten; und auch Spinoza genügte ihm nicht. Seine erkenntniskritische Schärfe entdeckte leicht, wieviel ahnungsfrohe Metaphysik in der Lehre vom naturhaften Organismus des Geistes sich verbarg. Er nannte den Versuch, in den Erscheinungen der Natur ein unsichtbares Reich geistiger Kräfte zu sehen, ein Erklären des Unbegreiflichen durch noch Unbegreiflicheres. Ein Unternehmen, das alle Vernunft des Menschen übersteige, war vollends in Kants Augen das Streben Herders, den Geist des Menschen aus dem Körperlichen, die geistige Natur der Menschenseele aus der Organisation des Leibes abzuleiten, etwa die aufrechte Stellung des Menschen und die dadurch gegebene Gestalt und Beschaffenheit des Gehirns zur Ursache der Vernunft des Menschen zu machen.

Die Naturphilosophie der Romantik suchte solche Einwände auszuschalten, indem sie Kants Erkenntniskritik und die Folgerungen,

die von Fichte aus ihr gezogen worden waren, in den Dienst von Ansichten stellte, ähnlich denen Herders. Doch auch zwischen ihr und Kant blieb eine weite Kluft offen; sie hielt ja an der Durchgeistigung der Natur und an der organismushaften Naturverwandtschaft des Geistes fest; sogar die Stufenleiter der Monaden im Sinne von Leibniz diente ihren Absichten.

Das Büchlein „Gott" setzt sich mit Spinoza auseinander (Shaftesbury bleibt dabei unvergessen). Es ergänzt die „Ideen", indem es den entscheidenden Begriff „Organisation", der in dem Hauptwerk dauernd verwertet wird, genau zu umschreiben strebt. Als „Organ" wird hier ein System von Kräften bezeichnet, die in inniger Verbindung einer herrschenden Kraft dienen. Ausdrücklich hebt Herder hervor, daß die Materie demgemäß nicht bloß eine Erscheinung in der Idee des Menschen sei, sondern durch den innigen Zusammenhang wirkender Kräfte ein Ganzes darstelle. Indem Herder die Organisationen der Natur überschaut, gelangt er zu der Behauptung, nirgend in der Welt, in keinem Blatt eines Baums, in keinem Sandkorn, in keinem Fäserchen unseres Körpers herrsche Willkür; alles sei nach Kräften, die in jedem Punkte der Schöpfung nach der vollkommensten Weisheit und Güte wirken, bestimmt, gesetzt, geordnet.

Herder ist sich dabei bewußt, wie innig solche Betrachtung der Natur mit der ihm längst geläufigen Auffassung der Kunst verwandt ist. Er nennt die „neuere aufmerksamere Naturlehre" eine Schwester der Kunst; nur schleiche die Kunst dieser Art von Naturbetrachtung bloß nach. So verrät auch Herder, wie stark die Lehre vom inneren organischen Zusammenhang der Natur dem ästhetisch gemeinten Naturbild Shaftesburys verpflichtet ist. Aber auch dem Streben Goethes sich über Kunst durch Einblicke in das Schaffen der Natur, über Natur durch die Erfahrungen Klarheit zu holen, die er selbst als künstlerisch Schaffender erworben hatte.

Kurz vorher hatte Herder in der „Plastik" von 1778 sein ästhetisches Glaubensbekenntnis ganz im Sinn Plotins geformt (freilich auch im Sinn des Plotinianers Winckelmann). Plastik war ihm in eigentlichem Sinne Ausdruck eines Innerlichen, Seele, die sich Form schafft. Mit Plotin spielte er solche Deutung gegen allen Kanon der Maßverhältnisse aus, gegen eine überindividuelle, ein für allemal geltende schöne Form. Gut deutsch tritt er mit Plotin für eine künstlerische Gestaltung ein, die dem „endon eidos" allein zum Ausdruck verhilft, der „innern Form". So hatte Shaftesbury es gemeint, so von früh an auch Goethe. Hier liegt die Voraussetzung der Annahme, ein schöner Gegenstand, also auch ein Kunstwerk sei ein durch sein inneres Gesetz bedingter Organismus. Und aus der Welt des Ästhetischen hatten sie alle, auch Herder, den Begriff des Naturorganismus wenn nicht geholt, so doch näher zu bestimmen gestrebt.

Harmonie ist das Wort, das da wie dort, getreu dem Vorgang

Shaftesburys, immer wieder ertönt. Die Harmonie des Kunstwerks findet ihr Gegenbild in der Harmonie des Naturreichs; und so hält man es für erwiesen, daß im Geistigen wie im Naturhaften gleiche Möglichkeiten der Harmonie bestehen. Ein letzter und wichtigster Beweisgrund für die Einheitlichkeit des Weltganzen, die spekulativ auch von Spinoza behauptet worden war.

Herder aber trachtete mit Goethe über bloße Spekulation hinauszugelangen. Er hatte sich redlich gemüht, den „Ideen" und der Schrift „Gott" eine feste naturwissenschaftliche Unterlage zu geben, dieser Absicht zuliebe sich in die Fachschriften des Zeitalters tief hineinversenkt. Goethe ging weiter. Er wurde gleich in den ersten Weimarer Jahren Naturforscher, um es sein Lebtag zu bleiben, um später gelegentlich in solcher Arbeit die Erfüllung seines eigentlichen Lebensberufs zu erblicken. Wirklich war ihm Naturforschung, im Sinn der Zusammenhänge, die hier immer wieder zu nennen waren, eine unentbehrliche Ergänzung seines künstlerischen Schaffens und vor allem seiner künstlerischen Selbstbesinnung. Sein Künstlertum traf er in der Natur wieder an. Die Welt war ihm ein Kunstwerk; seine eigenen Kunstwerke wollte er gestalten, wie die Natur ihr Werk gestaltet; gleiche innere Notwendigkeit sollte da wie dort walten. Noch war Goethe in den ersten Weimarer Jahren nicht so weit vorgedrungen, daß er solche Gleichstellung seiner Künstlerpersönlichkeit und dessen, was er Natur nannte, auch ausgesprochen hätte. Erst Italien brachte das zustande. Um so ernster nahm Goethe es sofort, wo immer er jetzt erfahrungsgemäß in die Natur einzudringen suchte. Von verschiedensten Seiten geht er an ihre Formenwelt heran. Als Weimarer Staatsmann hatte er sich von Amts wegen mit Geologie und Mineralogie zu befassen. Botanik gesellt sich hinzu, aber auch Meteorologie. Die Farbenlehre war dem eifrigen Betrachter von Gemälden von vornherein wichtig. Auf Knochenlehre hatte ihn physiognomische Arbeit im Dienst Lavaters vorbereitet. Er bedarf solcher Vielseitigkeit, weil er aufs Ganze ausgeht, weil er in allen diesen Richtungen erfahrungsgemäßer Naturforschung das Eine, Bindende zu finden hofft, das als Wesen der „natura naturans" angesprochen zu werden verdient. Er will nicht einzelne Gesetze der Natur errechnen, er will das eine große Gesetz der Natur sich in Anschauung umsetzen, das Gesetz, das in allen Erscheinungen waltet. Kühn genug geht er dabei zu Werk. Die Freude am Umsturz des Bestehenden, die in den Sturm- und Drangjahren den jungen Dichter Goethe erfüllt hatte und nun einem geruhigern Gehaben zu weichen begann, lebt sich auf dem neugewonnenen Arbeitsgebiet jetzt um so unbedingter aus. Entdeckerlust beseelt ihn. Wirklich meint er bald, an entscheidendster Stelle etwas Umstürzendes gefunden zu haben. Es dient seiner, aber auch Herders Gesamtauffassung der Natur, ja der Welt.

Die bestehende Wissenschaft meinte, die Grenze zwischen Mensch

und Tier ganz scharf ziehen zu können, dank einem Unterschied im Knochenbau. Beim Tier, nicht beim Menschen ist ein Zwischenkieferknochen nachzuweisen. Solche Abgrenzung widersprach der Überzeugung Goethes wie Herders oder Shaftesburys, daß im ganzen Reich der Natur Einheitlichkeit bestehe und daß zwischen den — mit Leibniz zu reden — einzelnen Monaden nur Übergänge, nicht unübersteigliche Mauern anzutreffen seien. Wenn es glückte, Spuren des Zwischenkieferknochens auch beim Menschen aufzudecken, dann war eine Hauptvoraussetzung der Naturphilosophie Herders wie Goethes erhärtet. Goethe fand, was er finden wollte, fand freilich nur, was andere schon ähnlich gesehen hatten. Er ahnte nicht, wie weit ihm schon vorgearbeitet war. 1784 schrieb er nieder, was er zu vertreten hatte. Herder hatte soeben den ersten Band der „Ideen" veröffentlicht und fand sich mit Freuden von Goethe bestätigt. Gedruckt wurde Goethes Arbeit über den Zwischenkieferknochen freilich erst nach langen Jahren, 1820. Daß die Entdeckung nicht im vollen Sinn des Wortes eine Entdeckung heißen durfte, hatte Goethe die Freude an seinem ersten naturwissenschaftlichen Werk verdorben.

Die Anfänge von Goethes naturwissenschaftlichem Forschen trieben ihn nur noch tiefer in eine ablehnende Haltung gegen alle Philosophie hinein. Kants Angriff auf Herder, die Einsicht, wie wenig selbst sein Freund Friedrich Heinrich Jacobi ihm auf den Wegen einer Ergründung der Natur und ihres Wesens Gefolgschaft zu leisten gewillt war, die Bestätigung für sein eigenes Streben, die er — abermals im Gegensatz zu Jacobi — bei Spinoza fand: das und anderes entfremdeten ihm völlig alle Lehre vom Denken, weit mehr noch als einst der Irrationalismus Hamanns. Darum ahnte Goethe auch nicht, wie viel Metaphysik sich in seiner Erfassung der Natur barg. Erst Schiller sollte da nach Jahren ihm größere Klarheit über die Art und Weise des eigenen Denkens bringen. Schiller aber konnte bald nach seiner Ankunft in Weimar — Goethe weilte damals noch in Italien — mit Staunen und mit innerer Abwehr feststellen, daß in Goethes Kreis eine stolze Verachtung aller Spekulation und ein bis zur Affektion getriebenes Attachement an die Natur, eine Resignation in die fünf Sinne herrsche, kurz eine gewisse Einfalt der Vernunft. Sicherlich übertrieben Goethes nächste Genossen noch, was auch von Goethe vertreten wurde. Aber Schillers Brief an Körner vom 12. Aug. 1787, der diese Beobachtungen enthält, deutet mit ihnen auf eines der schweren Hemmnisse, die überwunden werden mußten, ehe er mit Goethe Freundschaft schließen konnte.

„Da sucht man lieber Kräuter und treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge." So berichtet Schiller. Die Einseitigkeit, die sich hier abzeichnet, vollendet das Bild der Geisteshaltung Goethes in den ersten Weimarer Jahren. Auch da verschließt sich Goethe vor der Welt. Auch da ein williges Verzichten,

ein Sicheinengen auf das Nächste. Selbstbescheidung, die zwar immer noch höchste Ziele ins Auge faßt, aber im schlichtesten Gebaren ihnen näher zu kommen sucht, den Schwung der Sturm- und Drangzeit unbedenklich aufgibt. In solcher Luft war kein Raum für eine Ausführung der großgedachten, weitausgreifenden Frankfurter Bruchstücke. Ins Bürgerliche flüchtet sich jetzt Goethe, ins Engumgrenzte. Hatte er zuletzt die Welt von einem höchsten Standpunkt gesehen, nun kehrt er da ein, wo das einfache Leben des Alltags aus der nächsten Nähe sich beschauen läßt. Gleich das kleine Drama „Die Geschwister" von 1776 atmet solche Freude am Nächsten, gibt alle Flucht vor dem Trivialen auf, redet von Geldgeschäften und zeichnet eine alte Käsefrau, kämpft für arbeitsame Betätigung und zeigt einen glücklich Bekehrten, der, nachdem er sein Erbe verschwendet hatte, nun den nötigen schicklichen Unterhalt zu erwerben fähig ist. In dieser Stimmung gewinnt „Hans Sachsens poetische Sendung" die Gestalt, die den alten Meister mehr ins Schlichthäusliche stilisiert, als es vor kurzem dem Eindruck und der Wirkung entsprochen hätte, die von Hans Sachs der Goethe der späten Frankfurter Zeit empfangen hatte. Noch in dem abgeschlossenen „Egmont" ist etwas von dieser bieder bürgerlichen Gebärde zu spüren. Sie bestimmt durchaus die Anfänge des Urmeister.

Unmittelbar in dem Augenblick, in dem aus einer bürgerlichen Umwelt Goethe ins Hofleben übergeht und innerhalb dieser neuen Umgebung eine wichtige und vielbeachtete Stellung erobert, ersteigt alles, was an Bürgerlichkeit in ihm besteht, die Höhe. Noch zu einer Zeit, in der die Bedeutung und das Recht adliger Lebensformen ihm aufgegangen war. Es ist, als wollte Goethe seinen neuen Gefährten zeigen, wie viel mehr das Bürgerleben und die Sittlichkeit des Bürgers für die Dichtung bedeute, aber auch für die Welt, als der dünkelhafte Wahn des Hofmanns, schon durch seine Abstammung zum Führer berufen zu sein. Was seit etwa dem Beginn des Jahrhunderts im Leben wie in der Dichtung sich entwickelt hatte, das neue Recht des dritten Standes und dessen Verklärung, Goethe vertritt das jetzt, nachdem er vorher über die ausgesprochen bürgerliche Artung der Aufklärer und über deren Begrenztheit schon mutig emporgestiegen war. Wie ein Rückfall mag das wirken, zumal da Goethe auch diese Stellung bald überwindet. So unbedingt bürgerlich wird Goethe, während er in Frau von Stein seine Führerin sieht. Ist es Übertreibung, wenn gerade diese Wendung, die eine Rückkehr zu den Idealen der Aufklärung bedeutet, auf die Stein zurückgeführt wird? Auch an dieser Stelle mußte sich Goethe von der Stein loslösen, um aus bürgerlicher Enge wieder ins Freiere und Weitere zu gelangen. Die Hofwelt, die in Frau von Stein vor Goethes Augen stand, hatte sich schon unbedingt genug der Aufklärung verschrieben, um selbst ins Bürgerliche gewandelt zu sein.

Dennoch wurde ihm gerade in dieser Umwelt geschenkt, was ihn weiterführen und die enge biedere Bürgerlichkeit überwinden lehren sollte. Nicht die Stein, sondern eine andere Dame des Weimarer Hofs, Gräfin Werthern-Neunheiligen, bewies ihm durch ihre Persönlichkeit was es bedeutet, wenn man „Welt" hat, wenn man die Welt zu behandeln weiß. „Was in jeder Kunst das Genie ist, hat sie in der Kunst des Lebens." So schreibt Goethe am 11. März 1781 an die Stein. Es klingt wie ausdrücklicher Widerruf spöttischer Äußerungen, die er etwa vierzehn Monate früher gleichfalls in einem Brief an die Stein über die „sogenannten Weltleute" vorgebracht hatte. Damals wollte er sie in einem Drama aufs Korn nehmen: einen Erbprinzen, einen abgedankten Minister, eine Hofdame, einen apanagierten Prinzen, auch einen Hofkavalier, der nie etwas anderes gehabt hat als seine Besoldung, einen Aventurier in französischen Diensten oder vielmehr in französischer Uniform, einen alten Bedienten, der mehr zu sagen hat als die meisten. . . . Da verhöhnt immer noch Bürgerstolz die Hofleute und sieht mit Behagen nur deren schwache Seite. Die Lebenskunst des Adligen, die dank der Gräfin Werthern zu einem starken, lange nachwirkenden Erlebnis Goethes wird, gewinnt für sein Leben bald hohe Bedeutung. Sie wird ihm wichtig genug, große Dichtungen in ihr gipfeln zu lassen. „Tasso" und die „Lehrjahre" arbeiten mit dem Begriff. Tasso gerät in tragische Wirren, weil er solche Lebenskunst nicht beherrscht. Er will zuletzt, der Wortkünstler, das Genie, sie von Antonio lernen. Wilhelm Meisters Erziehung setzt in den „Lehrjahren" solche Lebenskunst sich zum Ziel. Aber nicht in den ersten Weimarer Jahren gelangt Goethe zu dichterischer Ausgestaltung des Gedankens. Was im wesentlichen ihm schon 1781 aufgegangen ist, setzt sich im Urmeister, der schon vier Jahre früher begonnen wird, so wenig durch wie im Urtasso, an dem er kurz vor dem Brief aus Neunheiligen zu arbeiten begonnen hatte. Ja man darf behaupten, daß beide Werke ins Stocken geraten sind, weil etwas in ihrer ersten Anlage dem neuentdeckten Ideal der höfischen Lebenskunst widersprach, daß sie erst dann zum Abschluß gelangen konnten, als Goethe sie mit diesem neuen Ideal in Einklang gebracht hatte. Es geschah in und nach Italien. Ganz zuletzt im Urmeister, zu Beginn des fünften Buchs, meldet sich etwas von der Erzieherkunst des Adels an. Der Schluß des Bruchstücks deutet ferner an, daß schon in der Urfassung die Frauengestalt, die später zu Natalie sich entwickelte, Bedeutung für Wilhelm gewinnen sollte. Der Anschein entsteht, als lege sich da etwas über die ursprüngliche Anlage, das zu Widersprüchen führen mußte. Überwunden wurde dies Hemmnis nur durch die völlige Umarbeitung, die in den „Lehrjahren" geleistet ist.

Ein schriftlicher Plan der ersten Absichten, die im Urmeister durchgeführt werden sollten, hat kaum bestanden. Als Goethe am Ende des Jahres 1785 bald nach der Vollendung des sechsten Buchs,

also nachdem der Urmeister so weit fertig war, wie er jetzt vorliegt, einen Plan für die folgenden sechs Bücher aufzeichnete, dürfte er die Hemmnisse kaum schon ganz überwunden gehabt haben; denn gerade in diesem Augenblick blieb er stecken, um nur nach langer Unterbrechung wieder zu Wilhelm Meister zurückzukehren. Die vielerörterte, immer wieder gegensätzlich beantwortete Frage, ob Goethe schon den Urmeister dahin führen wollte, wo zuletzt die „Lehrjahre" stehen, mag manchem müßig erscheinen. Allein alles deutet darauf hin, daß es richtiger ist, den Gegensatz der beiden Fassungen für beträchtlich und nicht für geringfügig zu halten, auch soweit die erste Fassung nur Absicht geblieben ist.

Darf der Titel der ersten Gestalt ernst genommen werden? War „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" ebenso als wahre „Sendung" gedacht wie „Hans Sachsens poetische Sendung", die nur wenige Monate älter ist als die Anfänge des Urmeister? Der Held des Urmeister hat auf dem Boden der Bühne wirklich etwas zu leisten, wenn nicht als Dichter und Schauspieler, so doch als Dramaturg und Spielleiter. Der Urmeister gibt — im Gegensatz zu den „Lehrjahren" — eine folgerichtige Entwicklungsgeschichte der deutschen Bühne im 18. Jahrhundert, von Gottscheds Zeit bis zur Wiederentdeckung Shakespeares. Soweit der Urmeister vorliegt, ist ein glücklicher und frohe Hoffnungen weckender Aufstieg der deutschen Bühne zu beobachten. Wilhelm Meister selbst hat beträchtlichen Anteil an diesem Aufstieg, mag, was er als Dichter und als Darsteller beisteuert, auch nicht den Sinn einer höchsten Leistung in sich tragen. Allein auch innerhalb solcher Grenzen wird sein Streben ernster genommen als in den „Lehrjahren", die den Dichter Wilhelm fast ganz beseitigen und dem Schauspieler nur einen Scheinerfolg gewähren. Gewiß bleibt vieles, was schon im Urmeister mitgeteilt wird, nach seiner eigentlichen Bedeutung unsicher, weil nicht zu erkennen ist, wie das Ganze enden sollte. Ausgeschlossen ist auch nicht, daß während der langsamen Ausgestaltung des Urmeister sich Goethes eigene Auffassung verschoben und er anfangs die tatsächliche Leistung seines Helden höher bewertet habe als bei der Niederschrift der letzten Teile des Bruchstücks. Aber bejahender als die „Lehrjahre" faßt der Urmeister das ganze Bühnenwesen und Wilhelms Anteil an der Bühne. Er ist ein Milieuroman, ist ein Bühnenroman. Die „Lehrjahre" sind das nicht, werden es immer weniger, je weiter sie vorschreiten.

Den Adel verklärt der Urmeister weit weniger als die endgültige Gestalt des Romans. Er verharrt fast nur in der einen Schicht adligen Lebens, die auch in den „Lehrjahren" eher abschätzig gewertet wird. Auch aus diesem Grund gewinnt der Urmeister seine ausgesprochen bürgerliche Prägung, trotzdem Wilhelms Flucht in die Bühnenwelt Abkehr vom bürgerlichen Wesen bedeutet. Mit größerem Behagen als in den „Lehrjahren" ist das Bürgerheim gezeichnet, in dem sich

Wilhelms Jugend abspielt. Bürgerlicher aber ist vor allem die Darstellungsweise. Sie strebt mit Willen nach Natürlichkeit, sie geht ins Derbe, ins Derbkomische weiter. Einzelnes aus den Vorgängen auf und hinter der Bühne wetteifert mit dem englischen komischen Roman und mit dessen deutscher Nachfolge, etwa mit Johann Gottwert Müllers „Siegfried von Lindenberg", der 1779, also zur Zeit der ersten Anfänge des Urmeister erschien. Doch indem das Burleske und Drastische von Goethe an solchen Stellen überstark herausgearbeitet wird, gerät es in Widerspruch zu dem Ernst, der im weiteren Verlauf sich durchsetzt. In die „Lehrjahre" hat Goethe nichts von solcher überderben Komik aufgenommen. Die Sprache der Lehrjahre stimmt das aus dem Urmeister Übernommene auf einen gelindern Ton herab.

Vornehmer und zurückhaltender sind die „Lehrjahre", sie geben aber auch manches Lebendige und Farbenfrohe der Urfassung auf. Was sie an neuen Gestalten hinzutun, ist fast durchweg blasser und minder plastisch; dafür arbeiten sie stärker mit den Spannungen, die sich aus spätaufgeklärten Geheimnissen ergeben, und sie belasten den Vorgang mit viel Lehrhaftem. Die fesselnden Menschen des Romans, voran Mignon und Philine, stehen schon in erster Fassung scharf umrissen und voll echten Lebens da. Solchen Eindruck konnten die „Lehrjahre" bestenfalls nur verstärken, sie taten in der Ausgestaltung der Menschen mitunter auch bloß romanhaft Aufregendes hinzu. Sogar der Aufbau des Urmeister, mag er immer mit der kunstvollen Tektonik der „Lehrjahre" nicht wetteifern können, verrät, daß Goethe nicht umsonst jahrelang mit dem weitschichtigen Stoff gerungen hat. Noch war er ja damals an kein Werk herangegangen, das einen gleichgroßen Umfang gehabt und gerade von der Seite der Gliederung des Stoffs gleich schwere Ansprüche gestellt hätte.

Ein Reiseroman, reich an Begebenheiten und an Abenteuern, bespricht der Urmeister weit ausführlicher als die „Lehrjahre" Fragen der Dramaturgie, zeigt es, welche Wandlungen auf der Bahn vom französischen Klassizismus zu Shakespeare in den dramaturgischen Ansichten der Deutschen zu beobachten sind. Es wäre falsch, jedes Wort, das im Urmeister über diese Dinge von Wilhelm gesagt wird, unbedenklich zu einem Ausdruck von Goethes eigener Überzeugung zu stempeln. Auch zur Zeit der Abfassung des Bruchstücks, in den ersten Weimarer Jahren, hat Goethe sicherlich nicht alles das verfochten, was von Wilhelm vorgebracht wird. Vielmehr war es Goethe darum zu tun, das langsame Werden deutscher Dramaturgie in der Zeit vor dem Sturm und Drang abzuspiegeln, die Umwege zu kennzeichnen, die endlich zu Shakespeare hinleiteten. Merkwürdig nur ist, daß des wichtigsten Gewährsmanns kaum gedacht wird: Lessings.

Auf ein großes, an Shakespeares Genie sich bildendes tragisches Bühnenwerk scheint es auszugehen. Aber gerade in den Jahren, die den Urmeister entstehen sehen, entfernt sich Goethe schon mehr und

mehr von Shakespeare, mag er ihn auch damals den Stern der höchsten Höhe nennen, dem er — wie der Frau von Stein — alles danke, was er sei. Schon „Egmont", der dem Abschluß sich nähert, steht Shakespeare wesentlich ferner als „Götz". „Iphigenie" und „Tasso" lenkten gar dem französischen Klassizismus wieder zu. Was Goethe in der ersten Weimarer Zeit fertigstellt und auf die Bühne bringt, bewegt sich in der Richtung der Spottdichtung, die sich gegen die Literatur der Zeit wendet und deren Liebhaber geißelt, setzt also fort, was in Frankfurt zuletzt ihm Gewohnheit geworden war. Neu ist, daß er an die „Fiabe" Carlo Gozzis anknüpft, also in mittelbare Berührung mit der Commedia dell' arte tritt, mithin den Hanswurst wieder erwecken will, ferner daß er mit der Bühnentäuschung sein Spiel treibt. Den Romantikern sind Stücke von der Art des „Triumphs der Empfindsamkeit" auch wegen dieser Neigung herzlich lieb gewesen. Stegreifrede durfte da Unterkommen finden, auch die Liedeinlage. Für solche Ausgestaltung des deutschen Lustspiels tritt der Urmeister ein. In seinem Sinn pflegt Goethe jetzt wie schon in den vorhergehenden Frankfurter Tagen das Singspiel.

Als Gottsched die Oper von der deutschen Bühne vertrieben hatte (nur die italienische Oper hielt ihm auf deutschem Boden noch stand), begann das englische Singspiel den Deutschen lieb zu werden. Des Engländers Coffey „Devil to pay" setzte sich erst in getreuerer, dann nach 1750 in der freieren Bearbeitung durch, die als „Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los" von Christian Felix Weiße vorgelegt worden war. Die Lieder, die in die ungebundene Rede des Dialogs eingelegt waren, wurden von Hiller in Musik gesetzt und gingen bald, ebenso wie die von Hiller komponierten Liedeinlagen der anderen Singspiele Weißes, von Mund zu Mund. Dem englischen Vorbild gesellte sich das französische, wie es durch Rousseaus „Devin du village" in seiner Gestaltung neu bestimmt war. Eine Reihe deutscher Dichter begann mit Weiße zu wetteifern. Goethe dichtete noch in Frankfurt „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella", in Weimar „Lila", „Jery und Bätely" und „Die Fischerin". In Italien kam noch, durchaus in gebundener Rede, „Scherz, List und Rache" hinzu, schrieb Goethe auch die beiden Frankfurter Spiele in Verse um.

Mehr und mehr gewöhnte Goethe sich fortschreitend daran, im Singspiel „die Poesie den Versen zu subordinieren", wie er an den Komponisten Kayser am 14. August 1787 schrieb. Er gab damit auf, was andere — etwa Wieland — damals dem Singspiel zumuteten. Sie wollten in Singspielen den Wettbewerb mit der griechischen Tragödie aufnehmen, die ihnen wie eine Art von Singspiel vorkam. Gerade indem Goethe seit Italien nicht mehr Gespräch in ungebundener Rede sich gestattete, sondern nur noch rhythmischen Dialog neben der Liedeinlage und der Arie zuließ, machte er das Wort zum bescheidenen Träger der Musik. Er hatte sich für den rhythmischen Dialog eine

Behandlung von Vers und Sprache zurechtgelegt, die ihn ohne Musikbegleitung recht dürftig erscheinen läßt. So wirken die italienischen Bearbeitungen der Frankfurter Singspiele neben ihren Urbildern saftlos. Später verwertete er solchen Dialog, der nur in vertonter Form volle Kunstgestalt gewinnt, auch in der Tragödie, sogar im „Faust".

26.

Zur Phantasie Gottfried Kellers.

Von Dr. **Else Mentz-Fleißner**, z. Z. **Aurora-on-Caynga** (N.Y.).

Bei der Lektüre des grünen Heinrich und nachher in erhöhtem Maße beim Sinngedicht und den „Sieben Legenden" fielen mir immer wieder besondere Momente auf, wo die einfachen Linien der Handlung oder der Sprache plötzlich einen unerwarteten Schnörkel, eine in sich beschlossene Figur machten, die doch auch wieder sich dem Ganzen glücklich anpaßte und dessen Lebendigkeit eher verstärkte als zerstreute. Ich gebe ein paar Beispiele dafür aus den „Sieben Legenden".

Aus der Legende „Die Jungfrau als Ritter":

„Als sie (die Jungfrau) eine Weile geritten, lag am Wege ein Haufen grauen Schuttes und verdorrten Reisigs. Das kam der aufmerksamen Jungfrau verdächtig vor, und sie bemerkte auch, daß etwas wie das Schwanzende einer Schlange aus dem Wirrsal hervorguckte. . . . Scheinbar achtlos ritt sie vorüber, ließ aber geschickt das Pferd einen kleinen Seitensprung tun, daß es mit dem Hinterhufe auf jenes verdächtige Schwanzende trat. Pfeifend fuhr der Böse davon und machte sich in dieser Angelegnenheit nicht mehr bemerklich."

Oder aus derselben Legende eine andere Stelle, die Beschreibung eines Ritters, der sich der Jungfrau entgegenstellt:

„. . . Er trug einen pechschwarzen Schnurrbart, dessen Enden so steif gedreht wagerecht in die Luft ragten, daß zwei silberne Glöckchen, die daran hingen, sie nicht zu biegen vermochten und fortwährend klingelten, wenn er den Kopf bewegte."

Aus der Legende „Die Jungfrau und der Teufel": Die Beschreibung des Teufels:

„Es sprühte bei diesen Worten ein solches Feuer aus seinen dunkeln Augen, daß davon zwei rötliche Lichter über den Rockärmel des Grafen und von da über Moos und Tannenbäume wegstreiften."

Aus der Legende „Der schlimm-heilige Vitalis":

„. . . unter dem schönfaltigen Brustkleide wogte es so rauh wie der Sturm in einem Milchbecher." . . .

Aus dem „Tanzlegendchen":

„Die Engel flogen davon . . . nachdem sie in mutwilliger Kinderweise ihre zusammengerollten Notenblätter den geduldigen Steinengeln um die Backen geschlagen hatten, daß es klatschte."

Und noch drei Beispiele aus dem „Sinngedicht“:

1. Aus der Novelle „die arme Baronin“:

„Ei, sagte er, meine Katze hat Junge, und als ich heut' eines der Tierchen in die Hand nahm, gingen ihm in demselben Augenblicke die Äuglein auf, und ich sah mit ihm die Welt zum ersten Mal.“

2. Aus der Novelle „Die Berlocken“:

„Es träumte ihm, er habe das Korallenherz der schönen Guillemette aufgemacht, die grüne Spinne sei herausgelaufen und habe ihn in die Nase gebissen, die wie eine Rübe aufgeschwollen sei.“

3. Aus der Novelle „Regine“ (als Erwin Altenauer seine Frau die Goetheschen Jugendlieder verstehen lehrt):

„Wie eine leichte Regenbogenbrücke ging sie vom Wunderhorn in dieses lichte Gehölz maigrüner Ahornstämmchen hinüber.“ . . .

All diesen Beispielen, die natürlich nur eine geringe Auswahl aus sehr vielen anderen sind, scheint mir gemeinsam zu sein, daß sie wie ein Springquell aus der scheinbar stillfließenden Erzählung auf einmal in die Höhe steigen, wie emporgetrieben von einer unterirdischen, lang gewachsenen Stauung und Spannung schöpferischer Kräfte. Ich gebe zwei der eben angeführten Beispiele jetzt im Zusammenhang ihrer Handlung. Dann wird das ohne weiteres deutlich werden.

Aus der „Armen Baronin“:

„Er hielt ihr unbefangen und zutraulich die Hand hin, und sie legte ihre fast wesenlose blasse Hand hinein, die nur durch die Schwäche ein kleines Gewicht erhielt. Zugleich bildete sich auf dem ernsten Munde ein ungewohntes unendlich rührendes Lächeln, wie bei einem Kinde, das diese Kunst zum ersten Male lernt; dasselbe machte Miene, in ein weinerliches Zucken übergehen zu wollen. Brandolf verschlang das flüchtige kleine Schauspiel mit durstigen Augen; da er sich jedoch erinnerte, daß er die Kranke nicht lang hinhalten und aufregen durfte, so drückte er sanft ihre Hand und empfahl sich.

Er eilte aber auch um seiner selbst willen davon, weil es ihn an die freie Luft drängte, ein Freudenliedchen zu pfeifen, das er schon begann, während er Hut und Mantel an sich nahm, um zum Mittagsmahl zu gehen. Fröhlich begrüßte er die tägliche Tischgesellschaft und verführte die Herren sogleich zu einem außergewöhnlichen Gütlichtun, indem er eine Flasche duftenden Rheinweins bestellte. Einer nach dem anderen folgte dem Beispiel; es entstand eine bedeutende Heiterkeit, ohne daß jemand wußte, was eigentlich die Ursache sei. Schließlich wurde Brandolf als der Urheber ins Gebet genommen.

„Ei,“ sagte er, „meine Katze hat Junge, „und als ich heut' eines der Tierchen in die Hand nahm, gingen ihm in demselben Augenblicke die Äuglein auf, und ich sah mit ihm die Welt zum ersten Mal.“

Die Herren schüttelten lachend die Köpfe ob dem Unsinn.“ . . .

Aus der Legende „Die Jungfrau und der Teufel“:

„Unversehens gewahrte er mitten auf dem See einen Nachen und in demselben einen hochgewachsenen Mann. Da der See nur klein und leicht zu übersehen war, so konnte Gebizo nicht begreifen, wo der Fährmann auf einmal herkomme, da er ihn zuvor nirgends bemerkt hatte; genug, er war jetzt da, tat einen einzigen Ruderschlag und landete alsbald dicht vor dem Ritter, und ehe dieser sich einen Gedanken machen konnte, fragte er ihn, warum er ein so schlimmes Gesicht in die Welt schneide. Weil der Fremde ungeachtet des

sehr hübschen Äußern einen Zug gründlicher Unzufriedenheit um Mund und Augen hatte, erweckte dies das Vertrauen Gebizos, und er klagte unverhohlen sein Mißleiden und all' seinen Groll.

‚Du bist ein Thor', sagte jener hierauf; ‚denn du besitzest einen Schatz, der größer ist als alles, was du verloren hast. Wenn ich dein Weib hätte, so wollte ich nach allen Reichtümern, Kirchen und Klöstern und nach allen Bettelleuten der Welt nichts fragen'.

‚Gieb mir diese Dinge wieder und du kannst wohl mein Weib dafür haben!' erwiderte Gebizo bitter lachend, und jener rief blitzschnell: ‚Es gilt! Suche unter dem Kopfkissen deiner Frau, dort wirst du finden, was für deine ganze Lebenszeit ausreicht, alle Tage ein Kloster zu bauen und tausend Menschen zu speisen, und wenn du hundert Jahre alt würdest! Dafür bringe mir dein Weib hier zur Stelle, unfehlbar am Abend vor Walpurgistag!'

Es sprühte bei diesen Worten ein solches Feuer aus seinen dunkeln Augen, daß davon zwei rötliche Lichter über den Rockärmel des Grafen und von da über Moos und Tannenbäume wegstreiften." . . .

Diese beiden Stellen sind sehr verschieden voneinander. Die erste, in der „armen Baronin", schildert das zaghafte Erwachen eines zarten Lebens zum Lichte. Die volle Aufmerksamkeit des Dichters liegt auf den nacheinander beschriebenen Einzelheiten, die nur durch die Liebe des Lebens bedeutungsvoll sind und nichts Besonderes an sich. Dann, rückwärts gewandt, auf dem Leben selbst, das sich reicher und freudiger fühlt durch das Geschenk dieses Erwachens. Auch diese Freude wird ganz von außen, ganz typisch behandelt. Nun aber schießen beide friedlich bürgerlichen Ereignisse in die Frage zusammen: Was ist hier eigentlich los? Und die Antwort ist jener widerspruchsvolle Gedanke, daß das Leben sich in jeder Geburt ganz erneuert und das Alte aus den Augen des Jungen schauen kann. Diese zeitlose Deutung würde an sich schon sonderbar aus der sonst so ganz im Zeitlichen gehaltenen Darstellung hervorstechen. Sie wirkt noch geheimnisvoller dadurch, daß sie der Dichter auch noch außerhalb der Menschenwelt stellt. Durch die Augen des Kätzchens sah Brandolf die Welt. Und doch liegt darin auch gerade wieder die Möglichkeit, sie harmlos in die zeitliche Erzählung einzufügen. Gerade diese großartigste Loslösung vom einzelnen, Menschlichen kann von den „Herren" „lachend" als „Unsinn" empfunden werden, und ein selbstgenugsames Aufleuchten des Lebens kann wie ein gutmütiger Witz dazu dienen, das Tempo des relativen zeitlichen Lebens zu verstärken.

Die andere Stelle, in der Legende „Die Jungfrau und der Teufel", ist von vornherein und mit Absicht außerhalb einer bestimmten Zeitlichkeit und auch außerhalb der in sich geschlossenen Menschenwelt gestellt. Der Teufel ist der Held der Handlung. Alles, was geschieht, ist deshalb im Rhythmus des Märchens. Mitten auf dem See erscheint der Fremde, durch einen einzigen Ruderschlag kommt er ans Land; alle Herrlichkeiten der Welt werden wirklich, nicht nur symbolisch eingesetzt um einer reinen Seele willen, und der unwahrscheinlich glatte Handel soll am Feiertage der Gespenster, am Walpurgistage

rechtskräftig werden. — Man darf sich durch den Aufbau dieser Handlung, der so viel leichter, phantastischer erscheint als der in der „Armen Baronin", nicht darüber täuschen lassen, daß er ja nur in einer anderen Wirklichkeit verläuft als der des 19. Jahrhunderts, aber in der Welt des Märchens genau so realistisch getreu und überraschungslos ist wie der andere in seiner Welt. Nun aber wird auch hier die Erklärung gefordert: Was ist eigentlich los? Um wen dreht es sich hier? Und wieder steigt die Antwort aus einer anderen Tiefenlage, als der, worin die Dichtung ruht:

„Es sprühte bei diesen Worten ein solches Feuer aus seinen dunkeln Augen, daß davon zwei rötliche Lichter über den Rockärmel des Grafen und von da über Moos und Tannenbäume wegstreiften."

Das Wunderbare in diesem Ereignis, daß das Feuer der Augen selbständig weiterleuchtet auf den Dingen der Welt, ist nicht mehr ein Märchenwunder, sondern eine Deutung des Teufels von der Wirklichkeit des menschlichen Lebens her. Und wie in der armen Baronin das Kätzchen das — humoristische — Bindeglied zum alten Niveau der Erzählung zurück bildet, so ist es hier der „Rockärmel" des Grafen, der die tiefe Deutung der teuflischen Fähigkeit in eine Märchenspielerei verwandelt. —

Nehmen wir nun eins der anderen, vorhin angeführten Beispiele, z. B. aus der Legende „Der schlimm-heilige Vitalis":

„Unter dem schönfaltigen Brustkleide wogte es so rauh wie der Sturm in einem Milchbecher." . . .

Diese Legende steht ganz auf dem Boden des Möglichen. Das Ungewöhnliche in ihr kann leicht durch die ferne Vergangenheit, in der sie spielt, erklärt werden, man hat durchaus das Gefühl, den Motiven der Handlung folgen zu können. Und nun auf einmal dieser sonderbare Vergleich: Wie der Sturm in einem Milchbecher! Es ist, als hätte der Kobold des Widerspruchs ihn persönlich diktiert, wie ein komischer, für sich bestehender Einfall steht er ohne zwingende Notwendigkeit neben dem, was er eigentlich erläutern soll. Aber was sich nicht ganz auflösen läßt, wenn man diesen Vergleich für sich betrachtet, erklärt sich, wenn man ihn in bezug auf die ganze Legende sieht. Der schlimm-heilige Vitalis soll darin von seiner Sucht befreit werden, aus schlechten Frauen Nonnen machen zu wollen. Ein gutes kleines Mädchen stellt sich deshalb, als sei sie im Begriffe die schlimmste aller Sünderinnen zu werden. Er bekämpft die vermeintliche Sünde in ihr, so sehr er kann, und verliebt sich dabei so sehr in sie, daß er selbst dem Kloster verloren geht. Der Sinn des Ganzen ist also die Täuschung. Sie spielt von einem zum andern darin. Der schlimm-heilige Vitalis täuscht die Welt, die ihn für böse hält, während er ein Heiliger ist. Er täuscht die Heiligkeit, indem er, um eine besonders hartnäckige Sünderin zu bekehren, den Armenschatz beraubt. Der Gegenstand seiner Bekehrungsversuche täuscht ihn jeden Morgen

durch vorgespiegelte Reue, der Gegenstand seiner Liebe durch vorgegebene Schlechtigkeit. Und das Kloster täuscht sich, als es seinen guten Willen verdächtigt und ihn hinauswirft, ebenso wie nachher, als es ihn wiederhaben will. Die einzige, die nicht getäuscht wird, die nur aktiv in diesem Versteckspiele mitmacht, ist die kleine Jole. Und auf sie geht der Vergleich: Wie der Sturm in einem Milchbecher. Auf die launigste Weise hält der Dichter hier ihr Wesen umschrieben fest: der Sturm kann ja gar nicht in einem Milchbecher wogen! In diesem scheinbar ganz phantastischen Vergleich, scheinbar einer reinen Spielerei des Erfindungstriebs, verrät, versteckt sich — wie es ja dem Prinzip dieser Legende nach sich geziemt — der Sinn der Kellerschen Legenden. Sie beschwören Sturm herauf, wo kein Raum für ihn ist, und vernichten ihn deshalb so spielend, weil er ja der Möglichkeit nach von Anfang an gar nicht da sein konnte.

Von diesem Sinne aus bekommt dann auch der Schluß des „Tanzlegendchens" eine Deutung, der sonst so unbegreiflich vor dem goldenen Hintergrunde der Legenden steht. Hier, ganz am Ende der Legenden, läßt Keller im Gesang der Musen den Sturm, die unerlöste Bewegtheit irdischen Lebens in den Himmel fallen, in das Ideal der Harmonie. Ein unendliches Seufzen rauscht durch den Himmel, und mit einem Donnerschlage muß Gottvater die Musen aus seinem Reiche verbannen. Hier, wo die Handlung der Legenden zum ersten und einzigen Male im Himmel, in der unendlichen Möglichkeit spielt, muß auch die Möglichkeit des Sturms mitgegeben sein; aber auch hier nur potentiell: sowie er ausbricht, ist er schon vorüber, ein Donnerschlag zerstört ihn, er hat keinen Platz im Bewußtsein der Seelen, die in den Legenden leben.

Schließlich noch die schon angeführte Stelle aus der Legende „Die Jungfrau als Ritter", wo der eine der feindlichen Ritter beschrieben wird:

> „... Er trug einen pechschwarzen Schnurrbart, dessen Enden so steif gedreht wagerecht in die Luft ragten, daß zwei silberne Glöckchen, die daran hingen, sie nicht zu biegen vermochten und fortwährend klingelten, wenn er den Kopf bewegte."

Diese phantastische Schilderung bricht damit nicht ab, sondern in ähnlicher Weise wird auch der zweite von Zendelwalds Gegnern beschrieben und ebenso die Kämpfe, in denen die beiden von der Jungfrau Maria besiegt werden. Die ganze Legende wirkt unter den andern Legenden wie eine der sonst angeführten Stellen im Rahmen einer Erzählung. Deshalb dürfen wir auch nicht die einzelnen besonders phantastischen Stellen dieser Legende mit ihren weniger phantastischen vergleichen, sondern müssen für die ganze Legende im Rahmen der andern Legenden eine Deutung versuchen. — Die Jungfrau als Ritter. Auch in den andern Legenden nimmt die Jungfrau Maria manchmal die Gestalt ihrer Schützlinge an. Aber immer

bleibt sie dabei im Rahmen des Weiblichen, dessen höchste Steigerung und Veredelung sie ja darstellen soll. Hier wird sie ein Mann; damit wird dem Wunderbaren von vornherein ein weiter Spielraum gegeben. Und es kommt dazu, daß, während sie ihre Frauentugenden immer ernsthaft ausübte, wenn sie auch dabei die Stelle einer anderen versah, sie diese Männerangelegenheit, den Zweikampf und das kunstvolle Werben um die Braut als irgendwie unwesentlich nicht mit dem gehörigen irdischen Ernste behandelt. So ist es der ausgesprochene Zug der Legende, alles Männliche grotesk zu behandeln, und diese Stimmung variiert, je nach dem Gegenstand: der gute Zendelwald und seine mannhafte Mutter kommen besser weg als die beiden Kämpen des Turniers, aber sogar auf die Krone des Kaisers setzt sich ein Schmetterling. Die Legenden Kellers spielen sonst in einer Sphäre, wo das Reale verklärt und durchsichtig geworden ist als Gewand himmlischer Kräfte. In dieser einen Legende aber ist das Irdische gesammelt, und das Himmlische ist sein Gewand. Maria ist hinuntergestiegen, nicht um dem Himmel eine Seele zu erhalten, sondern um eine irdische Minne zu stiften. Sie beugt sich den Sitten der Erde, aber die Erde selbst wird närrisch durch ihre Berührung und spottet ihrer selbst. Und so hat die Phantasie dieser Legende ihren Sinn und Ursprung in dem Drange, durchaus mögliche reale Beobachtungen zu unsinnigen Schlüssen zu führen, sie richtet sich gleichsam nach den Gesetzen des Traumes, den man nicht eigentlich von der Wirklichkeit abscheiden kann und der doch zugleich ein Spott des Tages ist. —

Diese vier Beispiele, die ich nun gegeben habe, und die ich so verschieden von einander wie nur möglich ausgewählt habe, lassen sich also aus folgenden Ursprüngen herleiten:

Im ersten, aus der Novelle „Die arme Baronin", war die Besonderheit des Einfalls die Form für eine allgemeine Deutung der realen Handlung.

Im zweiten, aus der Legende „Die Jungfrau und der Teufel", war die erhöhte Phantasie der Deckmantel, um für einen Augenblick den Ernst der Wirklichkeit in das Märchen einzuführen.

Im dritten, aus der Legende „Der schlimm-heilige Vitalis", steckte gerade in einem scheinbar nebensächlichen Erzeugnis freiester Erfindungskraft das allgemeine Prinzip des Ganzen, ja vielleicht aller Legenden darin.

Im vierten, aus der Legende „Die Jungfrau als Ritter", ist die abenteuerlichste Ungebundenheit eben die Realität der Welt des Traumes, aus der diese Legende stammt. —

Die beiden ersten Beispiele haben etwas Gemeinsames. Die Höhepunkte eigenartiger Phantasie sind dort, wo durch das Besondere das Allgemeine durchscheint, das nächsttiefere Erlebnis für einen Augenblick maßgebend wird. Für die Wirklichkeit ist die gedankliche Deutung die nächste tiefere Schicht. Für das Märchen die Wirklich-

keit. — Die Art der Phantasie des dritten Beispiels entsteht dadurch, daß die Grundstimmung der Dichtung, außerdem daß sie das Ganze trägt und erleuchtet, auch als Eigengefühl so stark wird, daß sie ein Bewußtwerden braucht. Sie kann sich aber keinen selbständigen Ausdruck verschaffen, ohne die Dichtung zu zerreißen, und so geht sie in Vergleiche ein, die in den Lauf der Handlung verflochten sind, aber eben als Ausdruck dieser Grundstimmung auch noch etwas Selbständiges bedeuten, was ihnen das eigentümlich phantastisch-freie Gepräge gibt. Das vierte Beispiel gibt das, was man wohl gewöhnlich unter „Phantasie" versteht, eine unerwartete und in der täglichen Wirklichkeit unmögliche Kombination irdischer Materialien. Was dabei aber den Fall Kellers zu einem besonderen macht, ist, daß er diese Phantasie regelt und zügelt durch die Logik eines traumhaften Spottes über die Alltagswirklichkeit und sie dadurch immer wieder am Verlauf dieser Wirklichkeit orientiert und sie immer in Bereitschaft hält, einen endlichen, krampflosen Frieden mit der Wirklichkeit einzugehen. Daher sind auch die tollsten Phantasiespiele Kellers so verschieden z. B. von den Dichtungen E. T. A. Hoffmanns, für den dieses Aufwachen in die Realität, dieses Wissen um die Begrenztheit der Phantasie, nicht in Frage kam; und den deshalb seine Dichtungen je höher sie wuchsen, desto weiter von der Wirklichkeit entfernten, während Kellers Phantasie den umgekehrten Weg geht und zur Wirklichkeit hinführt. —

Ich möchte nun an Hand der Analyse einer — der Einfachheit halber — kleinen Dichtung Gottfried Kellers aufzuzeigen versuchen, wie diese verschiedenen Prinzipien der Kellerschen Phantasie beim Bau eines Ganzen ineinandergreifen können. Ich wähle eine der sieben Legenden, „Die Jungfrau und die Nonne".

Der Stoff dieser Legende ist keine Erfindung Gottfried Kellers, sondern wirklich eine alte Sage, die von ihm nur neu erzählt wird. Sein eigen aber ist, daß er aus der „Masse der überlieferten Sagen", von der das Vorwort spricht, gerade diese zur Bearbeitung auswählte, das macht sie inhaltlich zu einem Zeugnis seiner besonderen Phantasie.

Der Inhalt ist kurz gesagt folgender: Eine schöne junge Nonne, die Küsterin des Klosters, kann ihre kräftige Lebenslust nicht länger im Kloster begraben. Sie nimmt Abschied von der Jungfrau Maria und zieht heimlich aus, die Welt kennen zu lernen. Sehr bald findet sie einen Ritter, der von einer Kreuzfahrt heimkehrt und sie als seine Geliebte auf das Schloß seiner Väter nimmt. Dort lebt sie ein Weilchen selbstvergessen der Liebe, bis ihr Geliebter bei einem tollkühnen Würfelspiel sein „Liebstes" an einen anderen verspielt. Sie muß dem Fremden folgen, erreicht es aber durch ihre Würde und Schönheit bei ihm, daß er in einem zweiten Würfelspiel mit ihr sein Leben gegen ihre Freiheit setzt. Sie gewinnt und kehrt zu ihrem Geliebten heim, der sie reumütig und glückselig über ihre Treue zu seiner Gemahlin

macht. Sie gebiert ihm 8 Söhne, und nach wohl 20jähriger Ehe, in der sie mit ganzer Seele zu Hause war, erwacht die Sehnsucht nach der Mutter Gottes in ihr wieder. Sie verläßt ihre Familie und wallt in ihr Kloster zurück. Dort wird sie ohne Erstaunen empfangen, denn die Jungfrau Maria hat während ihrer Abwesenheit in ihrer Gestalt ihren Küsterdienst versehen. — Und noch einmal ist es ihr vergönnt, ihre Lieben wiederzusehen. Bei einem Feste zu Ehren Marias kehrt ihr Gatte mit seinen Kindern zur Andacht im Kloster ein; und die heilige Jungfrau schmückt zum Zeichen ihrer Huld für ihre Dienerin und deren Haus die Häupter der Knaben mit Eichenlaub.

Die Erzählung steigt also zu drei Höhepunkten auf. Der erste ist das Verlassen des Klosters; der zweite das Würfelspiel um ihre verlorene Freiheit, der dritte die Offenbarung Marias bei ihrer Rückkehr in den Orden. An diesen drei Stellen greift die Jungfrau in das Leben der Nonne ein. Zuerst durch Gewährung des tiefsten Wunsches, dann durch äußeres Glück (daß die Nonne 12 Augen wirft und der Ritter nur 11) und endlich durch Wiederaufnahme des Weltkindes in den Dienst des Geistes. So enthält die Legende in dem Lebenslauf einer Nonne zugleich ein charaktervolles Bild Marias und sagt, wie sie der Natur, dem Schicksal und dem Geiste gegenübersteht. Ich glaube, daß für Keller die eigenartige Lage der Himmelskönigin, zugleich Anbetungsgegenstand und irdische Helferin sein zu müssen, der eigentlich lockende Inhalt dieser Legende war. Wie macht man das, Altarfigur und zugleich Freundin der Sterblichen zu sein? Oder menschlicher gesprochen: Wie ist das Kloster möglich im Bannkreis der bunten Welt, ohne gen Himmel zu fahren oder von den Blumen und Schlingpflanzen überwachsen zu werden?

Die Wahl dieses Inhaltes für eine Dichtung gibt von vornherein der Phantasie des Traumes, wie wir der Einfachheit halber die zuletzt beschriebene Art Kellerscher Phantasie nennen wollen, geringe Möglichkeiten. Denn die Wirklichkeit wird hier ernst genommen, die sachliche Betrachtung der Welt, wie sie ist, ist ja Voraussetzung des ganzen Problems. Die einzige Stelle, wo von traumhafter Phantasie gesprochen werden könnte, ist die, wo die Jungfrau die Heimgekehrte empfängt:

„Das Bild neigte sich herab und gab der Beatrix die Schlüssel. . ." An dieser Stelle ist das Kausalitätgesetz sowieso durchbrochen, das Wunder ist unvermeidlich, und gerade weil Keller die Dichtung streng im Irdischen halten und nicht einmal die himmlische Maria der hölzernen auf dem Altar unterschieben will (auch die Jünglinge werden ja am Schluß nicht mit einem himmlischen Feuerschein, sondern mit handfesten Eichenlaubkränzen geschmückt!), ist hier der Punkt, wo das Irdische sich selbst unmöglich machen muß. Aber nur gleichsam gezwungen erscheint diese Art Phantasie hier an der Oberfläche, und sobald ihr Dienst getan, verschwindet sie sofort und ohne ein Wort zuviel. —

„Ein Kloster lag weitausschauend auf einem Berge und seine Mauern glänzten über die Lande. Innen aber war es voll Frauen, schöne und nichtschöne, welche aber nach strenger Regel dem Herrn dienten und seiner jungfräulichen Mutter."

Diese beiden Anfangssätze der Legende, durch „aber" miteinander verbunden, enthalten schon das eine Hauptprinzip des Aufbaus der ganzen Dichtung: die Gegensätzlichkeit des Lebens immer zu erwähnen, aber nie zum Konflikt werden zu lassen. Dadurch wird die Erwartung einer Pointe immer wieder enttäuscht, die Hoffnung auf eine Lösung im Sinne einer Erlösung aus der Spannung durch eine synthetische Antwort wird hartnäckig immer wieder in eine Aufmerksamkeit auf die Inhalte dieser Spannung selbst umgebogen. Warum aber kommen die Gegensätze nicht zum Konflikt? Weil sie nebeneinander und nacheinander, nicht gleichzeitig erlebt werden. Die Nonne tut ihren Dienst getreu, aber „dazwischen schaute sie vielmal feuchten Blickes in das Weben der blauen Gefilde." Und als die Sehnsucht nach der Welt ihr Nonnenleben zu entweihen droht, da läßt sie es lieber zerspringen und entflieht. Nun lebt sie auf der anderen Seite der Gegensätzlichkeit. Und als die erste ihr wieder nahekommt, läßt sie die zweite fahren und zieht der ersten nach. Und wie ihr die zweite wieder begegnet, bekennt sie sich ohne Furcht vor dem Rückfall wieder zu ihr. Und dadurch schwingt die Waage des Lebens nie so stark nach einer Seite, daß die Rückkehr zur andern nicht in ruhiger Kurve möglich wäre. — Aber die gegensätzlichen Kräfte drängen doch zum Extrem: Hier die Dienerin der heiligen Jungfrau, dort die Geliebte des Ritters Wonnebold — wenn auch der heimliche Lebensstrom ruhig von einem zum andern fließt, hart müßten sich im Raume die äußeren Erscheinungsformen stoßen. Aus diesem Grunde ist die Dichtung eine Legende: Was niemals sein darf, kann einmal sein aus himmlischer Gnade. Das ist das zweite Hauptprinzip dieser Dichtung: Die Härte materialer Unvereinbarkeiten in einer göttlichen Zufälligkeit zu übersehen, ja, solche Härten herauszufordern, um sie dann lachend — nicht zu leugnen —, sondern zu überspringen.

Ein Beispiel dafür ist die Heimkehr des Ritters mit seiner Geliebten auf sein altes Schloß. Seine Eltern sind tot, sein Gesinde ist zerstoben. Seiner Liebesglut gegenüber liegt ein altes ödes Nest ohne Wohnlichkeit in der Dunkelheit der späten, unwirtlichen Nacht. Aber da kommt ein „steinaltes Schloßvögtchen" und hat „trotz seiner Einsamkeit und seiner Jahre das Innere der Burg in wohnlichem Zustande erhalten und besonders das Gemach des Ritters in immerwährender Bereitschaft. . . ."

Oder: Beatrix ist vor dem besiegten Spieler entflohen und hat sich hinter den Birkenstämmchen vor ihm versteckt; „nur ein Sonnenstrahl fiel auf einen edlen Stein an ihrem Hals, sodaß derselbe durch

das Gehölz blitzte, ohne daß sie es wußte. Der Baron sah sogar diesen Schein und starrte in seiner Verwirrung einen Augenblick hin. Aber er hielt es für einen schimmernden Tautropfen an einem Baumblatt und achtete nicht darauf."

Das großartigste Beispiel aber ist die Rede der Jungfrau Maria an die heimgekehrte Nonne:

„Du bist ein bißchen lange weggeblieben, meine Tochter! Ich habe die ganze Zeit deinen Dienst als Küsterin versehen; jetzt bin ich aber doch froh, daß du wieder da bist und die Schlüssel wieder übernimmst."

Mit welch himmlischer Leichtigkeit werden hier die 20 Jahre Abwesenheit der Beatrix in Ordnung gebracht! —

Diese beiden Grundprinzipien bauen das Bild Marias auf. Sie ist die Mittlerin zwischen Gott und den Menschen, sie liebt die Erde und will nicht, daß sich im Dienste Gottes deren Kraft verzehrt. Aber sie will sie in Gottesfurcht erhalten, und deshalb fördert sie den guten ehrlichen Willen, wo er sich zeigt, ob er nun dem himmlischen oder dem irdischen Leben zugewandt sei. Diese Jungfrau Maria ist die Schwester der Pallas Athene, ihr Kampf gegen den Teufel in der Welt ist nicht wesentlich von Athenes Kampf mit dem Kriegsgott Ares unterschieden, und ihre tätige Freundschaft für ihre Schützlinge erinnert sehr an die Teilnahme, welche die griechische Göttin für den irrenden Odysseus besaß. Was aber die Legende doch gründlich von dem Weltgefühl Homers trennen muß, was die Jungfrau Maria eben doch nur die spätgeborene Schwester Athenes sein läßt, ist eben der Hintergrund des Christentums, das in seinem ganzen Ernst vorausgesetzt, wenn auch hier einmal nicht ganz ernsthaft dargestellt wird. Das Kloster ist eine Gemeinschaft der Heiligen, soll es sein, die Jungfrau Maria hat nur aus Liebe ein gütiges Nachsehen. Die Wirklichkeit ringt um die Wahrheit, dieser christliche Geist ist doch der tiefste Wille in allen Helden der Legenden. — Und aus diesem Grunde ist auch die Ausgestaltung ihres Lebens verschieden von der griechischen Klassik, verschieden auch z. B. von der soviel wirklichkeitsfroheren Epik Goethes. Was wir den Humor in den Legenden nennen und was Goethe kaum besaß, was ist es denn Anderes als dies Wissen um die große christliche Sehnsucht nach dem Über-, dem Unirdischen, verbunden mit einem starken Gefühl für die Eigenwelt und Eigenschönheit der Erde! —

Ich habe an einzelnen verstreuten Beispielen zu zeigen versucht, aus was für Impulsen die Kellersche Phantasie befruchtet werden kann. Da war der Zug aus der Wirklichkeit zur allgemeinen, gedanklich erfaßbaren Wahrheit; und die Lust, in die verantwortungslose Welt des Märchens einmal die Schwere der Wirklichkeit — natürlich auch in der Sprache des Märchens — hineinbrechen zu lassen. Sehen wir uns daraufhin diese Legende „Die Jungfrau und die Nonne" an. Die Gegensätze innerhalb der Wirklichkeit, wie Kloster und Ritter-

burg, Nonne und Frauenschönheit, Liebste und Spielobjekt, der Kampf um die Freiheit entschieden durch einen Zufall, schließlich auch Marienfest und Eichenkränze, sie sind alle verbunden und bestimmt durch den allgemeinen Gedanken: Der Geist kann in der Wirklichkeit nur durch Gnade gerettet werden, d. h. real durch Zufälle oder Wunder, ideal durch Verzeihung. Aus diesem Gedanken nimmt die Phantasie dieser Legende ihre Absicht und ihr Maß. Daher liebt sie so sehr den Vergleich. Sie schildert an Hand der Fabel die Wirklichkeit knapp und sachlich, aber sie verbirgt die geistige Absicht in einem als ob ....

Das geht von Kleinigkeiten wie dem Vergleich der Laube, worin der Spieler mit seiner Beute rastet, mit einem „grünen Seidenzelt", wodurch das Würfelspiel nachher schon vorsichtig in die Landschaft eingepaßt wird — (hier wird das Geistige eben stilistisch gerettet, d. h. das Würfelspiel, das den großen Zufall, die eigentliche Rettung enthält, wird möglich gemacht ohne hart und unschön in der Natur zu wirken) —, zu einem Vergleich wie z. B. des Edelsteins am Halse der Beatrix mit einem Tautropfen und endlich zu so weitgespannter Ironie, wie daß die Nonne, die „etwas müde war vom Leben" ihre Söhne wie „geharnischte Engel" der Mutter Gottes darbringt, und diese sich dafür mit Eichenlaub bedankt. Wie rankt die Phantasie hier Müdigkeit und Gottesdienst, Rüstung und Engel und Heiligkeit und Ruhm umeinander, und als ob alles gleich wichtig wäre, weil nur so der Geist sich rein und giftlos erhält. —

Jede Legende steht dem Stoffe nach dem Märchen nahe. Auch diese Legende ist deshalb reich an Märchenmotiven. Die Nonne erwartet den Ritter an der Quelle; er nimmt sie vor sich auf sein Pferd und reitet seinem alten Schlosse zu; als Beatrix ihre Freiheit zurückgewonnen hat, nimmt sie das Schwert des Ritters unter den Arm und eilt von dannen. Und endlich wallt die Ritterfrau allein in der Nacht ihrem Kloster zu. All dies könnte leicht in einem Märchen stehen. Umso wichtiger für die Besonderheit der Kellerschen Phantasie ist es, daß er alle diese Situationen nicht zum Märchen, sondern zur Wirklichkeit wendet.

Er tut es, indem er mehr als sonst bei der psychologischen Begründung der Handlung verweilt. Alle psychologische Beobachtung ist aber dem Märchen fremd. Nur ein Beispiel: Als Beatrix dem Ritter von ihrer Flucht aus dem Kloster erzählt, wäre das Märchen wohl fortgefahren: Da lud sie der Ritter ein, mit ihm auf sein Schloß zu kommen, und sie willigte ein. Hier aber heißt es: „Da lachte der Ritter, welcher nicht auf den Kopf gefallen war ... und bot der Dame an ..." Und als die Nonne heim zum Kloster zieht, hätte das Märchen vielleicht gesagt: Und so verließ sie heimlich in der Nacht ihren Gatten und wanderte allein in ihr Kloster zurück. Keller aber sagt: „... und wanderte durch die brausenden Winde der Herbstnacht und

durch das fallende Laub jenem Kloster zu, welchem sie einst entflohen war.“ Ein so starkes Miterleben der wirklichen Natur würde das Märchen sprengen. —

Man spricht vom Realismus und von der Romantik im Schaffen Gottfried Kellers. Diese kleine Untersuchung, die absichtlich mit so wenig Material wie möglich gearbeitet hat, hat auch absichtlich diese Begriffe vermieden. Wohl aber stehen sie im Hintergrund. Aber es muß einer größeren, über das ganze Werk Kellers ausgebreiteten Arbeit vorbehalten bleiben, zu erforschen, ob die Kombination und gegenseitige Durchdringung der verschiedenen, hier aufgezeigten Phantasieprinzipien Gottfried Kellers im Laufe seines Schaffens das ergeben können, was man als realistisch und romantisch bezeichnet hat. Es ist auch keineswegs gesagt, ja nicht einmal wahrscheinlich, daß sie die einzigen sind; möglicherweise müssen noch mehrere solcher Einzeluntersuchungen wie diese hier unternommen werden, ehe man daran denken kann, ein zusammenfassendes Bild zu entwerfen. —

27.

Die Mabinogionfrage.

Vortrag, gehalten am 23. April 1927, bei der Tagung des „Twaalfde Nederlandsche Philologencongres“ in Utrecht, von Dr. **H. Sparnaay,** Privatdozent der germanischen Philologie an der Universität **Utrecht.**

Die Frage nach dem Verhältnis der drei keltischen Geschichten Owein, Peredur und Gereint zu den französischen Romanen Ivain, Perceval und Erec und zu den mit diesen zusammenhängenden Werken in anderen Sprachen nennt man die Mabinogionfrage. Diese ist also an erster Stelle für die französische und keltische Philologie von Wichtigkeit, jedoch auch namentlich für die deutsche nicht ohne Belang, indem die betreffenden deutschen Werke an einigen Stellen inhaltlich den keltischen Romanen näher stehen als den französischen. Über diese Bedeutung hinaus aber geht die andere, daß die Erforschung der erwähnten Verhältnisse dicht an der großen Frage nach der Entstehung des höfischen Romans überhaupt vorbeiführt und wo auch zu deren Lösung vielleicht wichtiges beigebracht werden kann, für die gesamte abendländische Literatur des Mittelalters von höchster Wichtigkeit ist.

Da es sich in der ganzen Frage um drei selbständige Werke handelt, so muß zunächst erwogen werden, ob wirklich von einer Mabinogionfrage oder vielmehr von drei derartigen Problemen geredet werden soll. Manches scheint allerdings von vornherein darauf hinzudeuten, daß das Verhältnis in allen drei Fällen dasselbe ist. Die handschriftliche Überlieferung ist überall dieselbe und man hat als schwerwiegendes Argument den Umstand geltend gemacht, daß die

drei kymrischen Romane, sowohl dem Inhalt als der Form nach in der keltischen Literatur einzig da stünden, von allen andern keltischen Erzählungen grundverschieden seien, daß alle drei daher zusammen fielen oder stünden[1]. Doch scheint mir in der Annahme, daß nur von der Priorität der Mabinogion oder der Chrestienschen Romane geredet werden soll, schon ein vorgreifendes Urteil über die ganze Frage begründet zu sein und ich halte es deshalb für unerläßlich jeden der Romane für sich mit seiner Parallelform zu vergleichen.

Die Methode der Forscher, die sich bislang mit der Frage beschäftigten, ist im großen Ganzen immer dieselbe gewesen. Die Mabinogion sind uns in jüngerer Überlieferung bekannt als die französischen Romane. Daher muß die Kritik mit erschlossenen Beziehungen zu den etwa in Frage kommenden Quellen arbeiten und ist wohl in der Hauptsache auf die Beurteilung der Motivierung des inneren Zusammenhangs angewiesen. Foerster nennt dies ein subjektives Verfahren, dessen Unzulänglichkeit aus den sehr verschiedenen Ergebnissen, zu denen die Forscher gelangten, hervorgehe. Daß die Ansichten weit auseinander gehen, trifft zu. Das liegt jedoch nicht an der Methode als solcher, sondern an deren falscher Anwendung und besonders an der Voreingenommenheit, mit der mancher an die Frage herantritt. Doch auch dies ist begreiflich. Man pflegt bei einer Vergleichung zweier Texte doch als Ergebnis zu erwarten, daß eine älter, primitiver, ursprünglicher ist als die andere. Auf ein solches Resultat hin arbeiteten auch die Untersucher der Mabinogionfrage und, obgleich die Methode im Grunde die gleiche war, standen die Ergebnisse zu einander im schärfsten Widerspruch.

Ich will nun versuchen, eine Auffassung über die Mabinogionfrage vorzutragen, die von der üblichen Ansicht, wonach entweder Mabinogi oder Chrestien dem andern gegenüber ursprünglich sein muß, erheblich abweicht. Ich hoffe Ihnen nämlich zu zeigen, daß weder die drei Mabinogion, noch die entsprechenden französischen Romane als Ganzes ursprünglich sein können. Weil die Zeit mir selbstredend zu knapp bemessen ist, als daß diese Fragen in ihrem ganzen Umfang durchgesprochen werden könnten, wähle ich aus jedem Roman eine Episode. Sodann, nachdem es uns hoffentlich klar geworden ist, daß keine der überlieferten Fassungen in ihrem Ganzen ursprünglich sein kann, daß somit die Frage, so wie sie bisher durchweg gestellt wurde, sich schlechterdings nicht lösen läßt, sodann werde ich mir gestatten, mit jener andern Frage an Sie heranzutreten, nämlich: wie nun? Wie haben wir uns das Verhältnis zu denken, denn irgend ein Verhältnis muß doch bestehen.

Bei der Vergleichung der Texte gilt auch mir als Maßstab, daß eine natürliche Motivierung und eine folgerichtige Verknüpfung der Ereignisse älter ist als eine unnatürliche, widerspruchsvolle. Dies ist,

[1] Foerster, Wörterbuch, 140* und kl. Ivain[4], LVIII.

trotz Foerster, ein anerkanntes methodologisches Prinzip[1]. Antti Aarne hat es als Mittel der Beweisführung sicher begründet und seine Richtigkeit für die Kritik der mittelalterlichen Texte überhaupt kann nicht bezweifelt werden. Zenker[1] hebt mit Recht hervor, daß der conteur des 12. Jahrhunderts naiv gläubig war und nicht kritisch veranlagt. Und wir können kaum annehmen, daß der mittelalterliche Erzähler seine Vorlage wie ein moderner Philologe durchkorrigiert und in verständnisvoller Weise gebessert habe[2].

Ich will die drei Romane nun nacheinander vornehmen und also zu zeigen versuchen, daß in keinem derselben eine der überlieferten Fassungen als Ganzes der anderen gegenüber das Ursprüngliche hat. Selbstverständlich kann ich das in der Zeit, die mir zur Verfügung steht, nur tun, indem ich für jeden Roman auf eine beweiskräftige Episode verweise.

Nehmen wir zuerst den Erec[3]. Bei Chr. weist die Beschreibung der Lebensverhältnisse von Enidens Vater allerhand Seltsames auf. Es wird bloß angedeutet, daß der Alte im Kriege alles verloren habe. Als Erec um ein Unterkommen bittet, führt Enide sein Roß in den Stall, obgleich der Alte noch einen Diener besitzt. Er hat auch noch ein Pferd und einen Zelter[4]. Als eine Verwandte des feindlichen Grafen Enide einen zweiten Zelter anbietet, gestattet Erec seiner Braut auch diesen zu akzeptieren, ein gleichfalls angebotenes schönes Kleid darf sie aber nicht nehmen[5], trotzdem sie im bloßen zerrissenen Hemd umhergeht. Nach dem Kampfe befinden sich im Hause des Alten plötzlich viele aufwartende Diener, ohne daß wir erführen, woher diese auf einmal kamen.

Das Mabinogi bietet an dieser Stelle eine durchaus begreifliche Fassung. Es erklärt die ärmlichen Verhältnisse des alten Ritters dadurch, daß er früher seinem Neffen sein Gut vorenthalten hat, worauf dieser, als er zu Macht und Jahren gekommen war, dem Onkel alles genommen. Einen Diener hat der Alte nicht mehr, sodaß es ganz begreiflich ist, daß Enide statt eines solchen sich des Gastes und dessen Rosses annehmen muß. Nach dem Sperberkampf schickt der junge Graf seine Diener in das Haus des alten Ritters und diese sind es also, die bei der Mahlzeit aufwarten.

Ich glaube, es ist ohne weiteres klar, daß diese Episode im Mab. viel begreiflicher ist als bei Chr. und daß also aus den soeben genannten prinzipiellen Gründen letzterem an dieser Stelle die Priorität abgesprochen werden muß.

Nehmen wir jetzt aber ein anderes Motiv desselben Romans,

[1] Zenker, Ivainstudien, 213.
[2] Edens, Erec-Geraint, 132.
[3] Ich verweise für den Erec auf meine ausführlichere Darstellung in der Zfrph. XLV, 53ff. [4] 733. [5] 1353 — 1411.

nämlich das Verliegen. Hier möchte ich von Hartmann ausgehen. Dieser teilt mit, daß der Sperberkampf Erecs erstes Abenteuer war[1]. Gleich nach der Hochzeit verliegt Erec sich. Für einen, der bloß in einem Turnier Sieger geblieben ist, der also schwerlich schon ein berühmter Ritter sein kann, ist dieses Motiv des Verliegens sehr wenig wirksam. Trotzdem bildet dasselbe mit den Hauptinhalt des Romans. Ziehen wir nun Chrestien heran, so zeigt es sich, daß Erec vor dem Sperberkampf bereits drei Jahre am Artushof lebte[2] und trotz seiner 25 Jahre[3] schon den Ruf genoß einer der besten Ritter[4] zu sein. Auch hier verliegt Erec sich gleich nach der Hochzeit. Vergleichen wir nun aber das Mabinogi! Hier liegen die drei Jahre nicht vor dem Sperberkampf, sondern zwischen der Hochzeit und dem Verliegen. Der Dichter motiviert dies damit, daß Erec gleich nach der Hochzeit die Verwaltung des väterlichen Reiches übernehmen muß. Dadurch wird die Sache aber ziemlich sonderbar. Erec reitet im Lande umher, wo die Vasallen ihm überall huldigen. Drei Jahre lang besucht er Turniere und tut er sich in allerhand Ritterkämpfen hervor. Als er aber immer Sieger bleibt, verliert er die Freude an diesem Leben und widmet sich aus Langeweile der Gattin. Diese verspätete Aufmerksamkeit und das Verliegen nach drei Jahren der rastlosen Abenteuersucht ist äußerst auffällig und aus psychologischen Gründen sicher nicht ursprünglich. Die Fassung Chr's., wo die drei Jahre der ritterlichen Tätigkeit vor dem Sperberkampf liegen und wo infolgedessen der Ritter sich gleich nach der Hochzeit verliegt, ist entschieden älter. Ich möchte aus dieser Episode also den Schluß ziehen, daß das Mab. nicht die älteste Gestalt der Geschichte bietet und wäre also auf Grund der beiden behandelten Episoden für Chr. und Mab. — die anderen Fassungen kommen nicht in Frage — zu demselben Ergebnis gelangt, nämlich daß keinem die Priorität zukommt.

Wenden wir uns jetzt dem Ivain zu. Ich möchte hier eine Episode herausgreifen und versuchen zu zeigen, daß diese in allen uns bekannten Fassungen widersinnig ist, daher nicht ursprünglich sein kann. Dazu wähle ich den bekannten Abschnitt Ivain im Torverließ[5]. Chr. und das Mab. gehen hier weit auseinander. Im französischen Gedicht und auch in der deutschen und nordischen Bearbeitung wird bekanntlich berichtet, wie der Ritter sich bei der Verfolgung seines Gegners plötzlich zwischen zwei Toren gefangen sieht. Nun wird dieser Raum aber merkwürdigerweise als ein großer, prächtig ausgeschmückter Saal geschildert. Zahlreiche Wiederholungen lassen es ausgeschlossen erscheinen, daß hier ein Irrtum vorliegt. Auch der Leichenzug nimmt durch diesen Saal seinen Weg. Lunete hat offenbar freien Zutritt zu

[1] 1266 — 69, 2251 — 53. [2] 654. [3] 90. [4] 82 ff.

[5] Diese Episode wurde im Zusammenhang mit den andern besprochen in meiner letzten Ivainarbeit, Zu Ivain-Owein, Zfrph., XLVI, 517 ff.

dem Raum, Ivain aber kann aus demselben nicht entfliehen, er wird erst später hinausgeführt.

Zur Erklärung dieser sonderbaren Situation hat man darauf hingewiesen, daß z. B. Perceval in einen zu ebener Erde gelegenen Saal des Palasses reitet, ein solcher somit auch hier gemeint sein kann. Dies mag zutreffen, allein daß dieser Saal seltsamerweise zugleich den einzigen Durchgang zum Burginnern darstellt, bleibt doch unerklärt.

Von berufenster Seite hat man nun aber die Darstellung des Mabinogi an dieser Stelle vollkommen klar genannt[1] und diese Ansicht ist durchaus verfehlt. Zenker vermutet zuerst, daß im Mabinogi nicht der Eingang zur Burg, sondern der zum Burgflecken gemeint sei. Der Zusammenhang beweist jedoch deutlich, daß dies nicht der Fall ist: un grand château brillant apparut. Ils arrivèrent à l'entrée. On laissa pénétrer le chevalier noir. Wo von dem Burgflecken an dieser Stelle gar nicht die Rede ist, halte ich es für ausgeschlossen, daß dessen Eingang gemeint sein kann. Ebenso wie bei Chr. ist Owein nun zwischen zwei Toren eingeschlossen. Bald erscheint Lunete und bittet den Ritter aufzumachen. Das ist sehr sonderbar, denn Lunete wußte selbstverständlich, daß der Eingeschlossene unmöglich selbst das Tor öffnen konnte. Noch sonderbarer wird die Situation, als Lunete dem Ritter, den sie bloß durch eine Spalte erblicken kann und von dem sie nichts anderes weiß als saß er der Mörder ihres Herrn ist, eine Lobrede hält! Darauf führt sie ihn aus seinem Gefängnis und in ein prachtvoll ausgestattetes Zimmer, das sich offenbar im Burgflecken befindet. Daß dem so ist, geht aus einer späteren Stelle hervor, wo es heißt: Owein se leva, s'habilla, ouvrit la fenêtre et regarda du côté du château. Also er befand sich selbst nicht in dem Schlosse. In diesem Zimmer trägt Lunete dem Ritter nun auf goldenen und silbernen Schüsseln ein vorzügliches Mahl auf. Fragen wir uns schon erstaunt ab, woher sie das prächtige Gerät und die köstlichen Speisen im Burgflecken nahm, unsere Verwunderung wird noch größer, wo wir nun erfahren, daß Owein und Lunete zusammen in diesem Gemach die Nacht verbringen. Um Mitternacht hören sie ein schreckliches Schreien. Merkwürdigerweise ist Lunete sofort imstande, eine Erklärung zu geben, sie sagt, in eben dem Augenblicke sei ihr Herr gestorben. Am Morgen ertönt das Geschrei von neuem und Lunete weiß sofort, daß nun der Burgherr begraben werde. Owein steht auf, blickt zum Schlosse hinüber und sieht den Leichenzug vorbeiziehen. Jetzt steht auch Lunete auf, macht Feuer, wäscht Owein den Kopf und rasiert ihn. Darauf bringt sie ihm sein . . . Abendessen, macht ihm sein Bett und empfiehlt ihm, sich jetzt schlafen zu legen, während sie ins Schloß gehen will.

Soweit die Darstellung des Mabinogi, die Zenker aufs bestimmteste für die ursprüngliche erklärt. Ich glaube hinlänglich gezeigt zu haben, daß diese Ansicht unmöglich richtig sein kann. Die Fassung

[1] Zenker, Ivainstudien, 264.

des Mab. ist mindestens ebenso unbegreiflich wie die bei Chr. Es ist wohl keine Frage, daß ein Dichter unmöglich eine Geschichte so voller Widersprüche selbständig verfaßt haben kann. Doch ist nicht schwer einzusehen, daß jede Fassung einige ursprüngliche Züge enthält. Chr. hat richtig, daß der Saal, wo Ivain sich aufhält, in der Burg liegt. Nur hat er irrtümlicherweise den Saal mit dem Torweg identifiziert. Das Mab. tut das nicht, aber macht die ganze Situation unmöglich, indem es den Saal in ein Haus des Burgfleckens verlegt.

Aus den überlieferten Fassungen können wir aber unschwer die ursprüngliche Sachlage erschließen. Lunete führte den Ritter durch die erwähnte kleine Tür aus seinem Gefängnis. Diese kleine Tür ist gar nicht auffällig oder gar rätselhaft. Sie kam in zahlreichen Burgen vor. Ich zitiere dafür den besten Burgenkenner Otto Piper: „Der Bequemlichkeit und auch der Sicherheit wegen war . . . zum Einlassen einzelner wohl in dem einen Torflügel eine kleinere nicht immer bis unten reichende kleine Tür oder neben dem weiten Tor noch ein schmales angebracht." Um ein solches schmales Tor handelt es sich hier wohl. Lunete führte den Ritter nun ins Burginnere und öffnete ihm einen großen prachtvoll ausgestatteten Saal. Dieser Saal lag aber nicht in demselben Palas als der, wo die Burgleute um den sterbenden Herrn versammelt waren. Burgen mit zwei oder gar mehreren Palassen sind bezeugt und werden von Otto Piper ausdrücklich erwähnt. Solche Anlagen hatten aber wohl nur die größeren Burgen. Chrestien oder dessen Quelle hat sie möglicherweise nicht gekannt oder wohl nicht angenommen, daß von einer solchen hier die Rede sei. Er empfand die Unmöglichkeit, den gefangenen Ritter in den einzigen Saal der Burg zu führen und stattete den Torweg zu einem solchen aus. Der Mabinogidichter hat aus diesem Grunde den Saal nach dem Burgflecken verlegt. Beide Umgestaltungen führen aber, wie wir sahen, zu ganz unmöglichen Situationen und tragen daher das Gepräge ihrer sekundären Herkunft deutlich zur Schau. Fügen wir noch hinzu, daß merkwürdigerweise der Iban des Ulrich Füetrer der erschlossenen ursprünglichen Gestalt sehr nahe steht. Hier wird der Ritter nämlich sofort, nachdem er den Ring erhalten hat, von Lunete über den Hof in eine Kemenate geführt.

Was das Verhältnis zwischen Chr. und Mab. betrifft, so glaube ich zu dem Schlusse berechtigt zu sein, daß es ebenso ausgeschlossen ist, daß Chr. als daß das Mab. hier die ursprüngliche Form des Romans enthalten haben sollte. Zeitmangel verhindert mich darzulegen, daß eine Betrachtung der anderen Abschnitte zu derselben Schlußfolgerung führt.

Ich komme jetzt zum Parzival. Eine Vergleichung zwischen Peredur einerseits und Chr.'s Roman andererseits ist schwerer durchzuführen als die für Erec und Iwein, weil Peredur und Perceval sehr

weit auseinandergehen. Ersterer enthält zahlreiche Episoden, für welche sich in letzterem nichts Entsprechendes anführen läßt. Die eigentliche Percevalgeschichte erscheint im Peredur daher in mehrere kleinere Abschnitte zerteilt, mit allerhand wunderbaren Abenteuern vermischt. Der vorzügliche Keltist Thurneysen[1] unterscheidet im Peredur vier aneinandergereihte Erzählungen, von denen bloß die erste und die vierte einigermaßen Chr.'s Roman entsprechen. Daß die ganze, sehr verworrene und verwickelte Geschichte nicht als ursprüngliche, einheitliche dichterische Schöpfung in Betracht kommen kann, dürfte ohne weiteres einleuchten, läßt sich im gegebenen Fall aber auch einfach belegen. Die erste Episode mit den Hexen wird eingeschoben, nachdem der Ritter schon von einem alten Ritter in den ritterlichen Künsten unterwiesen worden ist und diese an der Hexe selbst bewährt hat. Dennoch dient die Episode bloß dazu, uns zu berichten, daß Peredur gerade bei den Hexen Ritterschaft lernte[2]. Peredur begräbt den toten Ritter, den er bei seiner Kousine findet. Er besiegt den Mörder und zwingt diesen, die Kousine zu heiraten. Also das Motiv der leicht getrösteten Witwe statt desjenigen der über das Grab hinaus treuen Sigune! Die verschiedenen Liebesabenteuer Peredurs stehen in gar keinem Zusammenhang. Eine Dame wird vergessen um mit der vorigen wieder anzubinden, aber trotzdem ist er Blanchefleur in unerschütterlicher Treue ergeben.

Daß der Peredur eine Kontamination mehrerer ursprünglich selbständiger Erzählungen darstellt, dürfte als gesichert gelten. Hierbei hat der Verfasser oder einer der Verfasser — denn Thurneysen ist der Meinung, daß das Werk von drei Dichtern herrührt — irgend eine Fassung der Percevalgeschichte benutzt. Diese kann nun unmöglich unabhängig von der Chr.-Redaktion sein, denn das Mab. setzt mehrmals Chr. oder doch eine eng mit diesem verwandte Fassung voraus. Ich führe zum Beweis die Gornemanz- und Fischerkönigepisode an. Der Verfasser des Mab. hat diese beiden nämlich durcheinander geworfen und sich dadurch in allerhand Widersprüche verstrickt. Peredur reitet durch einen Wald und kommt an einen Teich, an dessen anderer Seite sich ein Schloß erhebt. Am Ufer sieht er einen alten Mann, der mit Fischen beschäftigt ist. Sobald der Alte Peredur erblickt, steht er auf und geht ins Schloß. Peredur bemerkt, daß er lahm ist. Peredur wird im Schlosse wohl empfangen. Nach Tische teilt der Wirt ihm mit, daß er sein Onkel ist. Peredur soll einige Zeit auf der Burg bleiben, damit der Alte ihn in den höfischen Sitten unterrichte. Er soll nicht länger reden so wie seine Mutter es ihm gesagt habe und niemals fragen, wenn er etwas Ungewöhnliches erblicke.

Davon daß Peredur redete, so wie seine Mutter es ihn gelehrt habe war noch gar nicht die Rede gewesen und trotzdem er einige Zeit auf

[1] Zfcelt. Phil., VIII, 185.
[2] Golther, Parz. u. d. Gral, 111.

der Burg des Alten weilen sollte, verläßt er dieselbe mit der Erlaubnis seines Onkels schon am nächsten Morgen. Er kommt nun wieder in einen Wald, bis er wieder ein großes Schloß erblickt. Peredur tritt ein, wird von zahlreichen Dienern aufs glänzendste empfangen und setzt sich neben den Schloßherrn, einen majestätisch aussehenden alten Mann. Nach der Mahlzeit besteht Peredur eine Kraftprobe. Der Wirt teilt ihm nun mit, daß er sein Onkel ist und plaudert ruhig mit ihm, während eine Lanze hereingetragen wird, von deren Spitze drei Bäche Blutes auf den Boden strömen. Darauf wird eine Schüssel mit einem abgehauenen Menschenkopf hereingetragen. Alle Anwesenden klagen und jammern laut. Peredur jedoch plaudert ruhig mit seinem Wirt und fragt nichts. Am folgenden Morgen verabschiedet er sich und reitet davon.

Bis soweit könnte man meinen, daß alles richtig sei. Daß der lahme Fischerkönig nicht der Gralkönig ist, sondern Gornemanz, fällt bloß sehr auf. Aus dem weiteren Verlauf der Geschichte aber erhellt, daß der Gralkönig der Lahme ist! Als Peredur sich später am Artushof aufhält, erscheint daselbst ein überaus häßliches Mädchen, das Peredur heftige Vorwürfe macht, weil er nicht gefragt habe, was die blutende Lanze und die Schüssel mit dem Menschenkopf bedeute, denn hätte er gefragt, so wäre der König wieder gesund geworden. Und noch später kommt Peredur noch mal nach der Burg, die ich hier Gralsburg nennen möchte. Der alte König sitzt im Saale und ist jetzt lahm. Peredur kümmert sich aber nicht darum. Er beschließt mit Gwalchmei die Hexen zu töten, die seinen Vetter erschlagen haben.

Die Gornemanz- und Gralkönigepisode im Mabinogi setzen also eine Fassung voraus, wo der Gralkönig lahm war. Das Mab. kann also nicht ursprünglich sein. Es ist daher ausgeschlossen, daß Chr. auf das Mab. zurückgehen sollte. Aber umgekehrt braucht letzteres noch nicht auf Chr. zu beruhen. Daß es Chr. benutzt hat, ist möglich, sogar wahrscheinlich, ebenso wie das im Falle des Erec oder des Ivain möglich sein kann. Gegen die ausschließliche Benutzung Chr.'s durch den keltischen Dichter spricht nun eine ganze Reihe von Stellen, wo Peredur und Wolfram gegen Chrestien zusammengehen. Ich nenne in aller Kürze einige wenige. Bei Chr. zieht Percevals Vater mit in die Einsamkeit, im Mab. und bei W. bloß die Mutter, weil der Vater vorher gefallen ist. Bei Chr. erfährt Perceval erst durch den König das freche Auftreten des roten Ritters, im Mab. und bei W. wird vorher einiges darüber mitgeteilt. Chr. erwähnt bloß, daß an Arturs Hof eine Dame war, die nicht lachen wollte, ehe sie den besten Ritter der Welt erblickt habe. Im Mab. sind ein Zwerg und eine Zwergin da, die bisher geschwiegen. Bei W. ist außer dem Mädchen, das nicht lachen wollte, noch ein Mann da, der immer geschwiegen hatte. Beim Erscheinen der Lanze auf der Gralsburg erhebt sich im keltischen und im deutschen Roman ein lautes Wehklagen. Das französische Gedicht weiß davon nichts.

Ich glaube aus alledem folgern zu dürfen, daß das Mab. nicht allein auf Chr. zurückgehen kann und komme also zu demselben Schlusse wie für Erec und Ivain, daß weder der keltische, noch der französische Roman ursprünglich sein kann. Die Mabinogionfrage, so wie sie bis jetzt gestellt wurde, konnte nicht beantwortet werden, denn die Problemstellung war falsch.

Wie haben wir uns das Verhältnis zu denken? Daß eine der überlieferten Fassungen als einzige Vorlage der anderen zugrunde liegen sollte oder auch sonst über die ganze Linie primär wäre, ist nach dem Gesagten ausgeschlossen. Wäre es möglich, daß beide auf dieselbe verlorene Quelle zurückgingen? Beim Tristan pflegt man eine solche vorauszusetzen und sie mit mehr oder weniger Geschick zu rekonstruieren. Allein für den Tristan liegt die Sache doch wesentlich anders. Trotzdem auch da mehrere Episoden abgetrennt werden können, die nachweislich in späterer Zeit angehängt oder eingefügt wurden, bleibt beim Tristan doch immer ein Grundstock, der in jeder Fassung des Romans im wesentlichen wiederkehrt. Ganz anders aber bei den Mabinogion! In diesen Erzählungen, ebenso wie in vielen Abenteuerromanen ist der episodenhafte Aufbau mit Händen zu greifen. Daß die Romane letzten Endes aus einzelnen Episoden aufgebaut wurden, ist keine theoretische Annahme. Mehrere der zugrunde liegenden Geschichten kennen wir noch jetzt in unabhängiger Fassung. Manches ist natürlich umstritten, aber einiges steht doch für jedermann fest. Die Geschichten sind uns manchmal sogar in stark abweichenden Varianten bekannt. Sobald eine Verbindung mit einer anderen hergestellt worden war, wurde diese auch in verschiedener Form erzählt, denn selbstverständlich blieben die zugrunde liegenden Einzelepisoden auch selbständig noch bekannt, als die neue Geschichte sich schon herausgebildet hatte. Von keltischen Erzählern wissen wir z. B., daß sie wenigstens 12 Geschichten von Frauen, die mit einem anderen ihrem Gatten davonliefen, im Kopfe haben mußten. Darunter mögen auch Varianten desselben Themas gewesen sein. Was nun den Aufbau unserer jetzigen Romane betrifft, so haben wir da mit mehreren Stufen zu rechnen. Ich kann die vollständige Beweisführung hier natürlich nicht bringen, sogar nicht für einen Roman, möchte für den Ivain aber auf meine diesbetreffende Abhandlung in der Zfrph.[1] verweisen. Zuerst wird dort auf zahlreiche Widersprüche in der Verbindung der einzelnen Abschnitte hingewiesen. Sodann wird der Charakter der verschiedenen Hauptepisoden untersucht. Als Schlußfolgerung ergibt sich, daß als ältester Kern des Romans Quellenabenteuer mit Wahnsinn zu betrachten ist. Diese Geschichte bezeichne ich als A und nehme aus den schon erörterten Gründen an, daß mehrere Varianten A, A1, A2 usw. bestanden haben. Dies braucht sogar nicht angenommen zu

[1] Zu Ivain-Owein, Zfrph., XLVI, 517—562.

werden, denn die verschiedenen Varianten sind uns überliefert. Eine zweite Stufe in der Entwicklung ist die Verbindung mit Artus. Durch diese wurde der Roman erweitert mit der Eingangsepisode, der Erzählung des Calogrenant, Ivains heimlichem Aufbruch nach der Quelle, Artus' Erscheinen daselbst und mit der Versöhnung mittels der Lunete-Episode. Diese Stufe, die also auch eine gut geschlossene Geschichte darstellt, bezeichne ich als B. und nehme wieder eine Variantenreihe B, B1, B2 usw. an. Eine Geschichte der B-Gruppe wurde nun mit einer Abenteuerfahrt verbunden, die aus folgenden Motiven bestand: Kampf mit dem Grafen Aliers, Löwe, Harpin, zurück zum Artushof. Dies sind alles auch anderswo bekannte Motive. Ob sie jemals in einer geschlossenen Reihe verbunden gewesen sind, oder ob sie jedes für sich mit dem B-Roman verknüpft wurden, läßt sich kaum entscheiden. Die so entstandene Geschichte, die also mit der Rückkehr endete, nenne ich C. Sie liegt uns vor in dem Mabinogi, wo in höchst auffälliger Weise noch die Noir-Oppresseur-Episode angehängt wurde. Neben C wird es auch wieder C1, C2 usw. gegeben haben. Eine dieser Varianten wurde nun mit dem Motiv der feindlichen Schwestern und mit Pesme Avanture vereinigt. Hiermit war D, das ist also unser jetziger Ivain geschaffen und der D-Dichter ist wahrscheinlich Chrestien de Troyes.

Hiermit, meine Damen und Herren, habe ich Ihnen in aller Kürze die Entwicklung des Ivain, so wie ich mir die denke, skizziert. Die Begründung, weshalb ich die Stufen so und nicht anders ansetze, kann ich wegen Zeitmangels leider nicht geben. Ich kann deshalb auch nicht erwarten, Sie überzeugt zu haben, daß meine Ansicht die richtige ist. Hauptsache bei diesem Vortrag war mir aber etwas anderes. Ich hoffe wenigstens Zweifel erregt zu haben, ob die bisherige Problemstellung in der Mabinogionfrage, daß nämlich entweder die keltischen oder die französischen Romane den anderen gegenüber ursprünglich sein müssen, richtig sei. Sollten Sie jetzt wirklich überzeugt sein, daß der bislang beschrittene Weg nicht zur Lösung der Frage führen kann, so hat dieser Vortrag seinen Zweck erfüllt.

Kleine Beiträge.

Ein altenglisches Rätsel.

Zu den zahlreichen altenglischen Rätseln, deren Lösung noch umstritten ist, gehört auch Nr. 58 (bei Trautmann 55). Es lautet:

Déos lyft byreð lȳtle wihte
ofer beorghleoþu, þā sind blace swīþe,
swearte, salopāde. Sanges rōfe[1]
héapum fēraþ, hlūde cirmaþ,
tredaþ bearonæssas, hwīlum burgsalo
niþþa bearna, nemnaþ hȳ sylfe.

[1] *rope* in der Hs.

D. h. „Die Luft trägt kleine Wesen über die Berghänge, die sind sehr schwarz, schwarz, dunkelfarbig. Tüchtig im Gesange ziehen sie in Haufen, schreien laut betreten waldige Vorgebirge, zuweilen die Wohnungen der Menschenkinder, nennen, sich selbst." Die vorgeschlagenen Deutungen sind: Schwalben, Mücken, Stare, Hagelkörner, Regentropfen, Gewitterwolken; Trautmann gibt als letzte: Mauerschwalben. Einige dieser Deutungen sind so absurd, daß sie keine Widerlegung verdienen. Kürzlich hat sich nun C. Brett mit unserm Rätsel beschäftigt (Mod. Lang. Rev. XXII, 257f.) und schlägt die Lösung *céo* 'jackdaw', also 'Dohle' vor. Zugleich erklärt er den letzten Halbvers m. E. richtig, indem er *nemnað* als 3. Pers Ind. Plur., nicht als Imperativ faßt, da sonst niemals am Schluß eines Rätsels eine Mehrzahl zum Raten aufgefordert werde. *Nemnað hȳ sylfe* bedeutet also: 'they name themselves.' Da nun der Name *céo* das Geschrei des Vogels wiedergebe, sei dieser gemeint. Brett war der Wahrheit sehr nahe, aber das Richtige hat er doch nicht gesehen, denn die Lösung ist offenbar ae. *crāwan* 'Krähen'. Allerdings ist eigentlich die Saatkrähe (ne. *rook*, ae. *hrōc*) gemeint, aber diese wird in Nordengland und Schottland *crow* genannt,vgl. das NED. s. v. Auch passen nur auf diese die aufgezählten Eigenschaften, vgl. Pennant, Zool. I, 284 (zitiert im NED.): "Rooks are sociable birds, living in vast flocks: crows go only in pairs", sowie Cobbett, Resid. U. S. 210 (ib.): "They keep in flocks, like rooks (called *crows* in America)." Daß das Verbum *to crow* nicht bloß vom Hahn, sondern auch von der Krähe gebraucht wurde, beweist das Citat aus dem Cathol. angl. im NED. S. 1207 Sp. 1: "*to crowe* . . . crocitare vel crocare, corvorum est." Die Krähe ruft also durch ihr Geschrei ihren Namen aus!

Auch V. 5f., wonach die Krähen die Wohnsitze der Menschen betreten, beruht auf richtiger Beobachtung, vgl. Gloger, Vollständ. Handbuch der Naturgesch. der Vögel Europas, I. Teil, Breslau 1834, S. 152, der von der Krähe sagt: „Sie besucht dann besonders unter gemäßigten und nördlichen Himmelsstrichen den Winter hindurch häufig die Gehöfte und Dörfer; kommt sogar scharenweise in Städte, vorzüglich bei tiefem Schnee . . . . Zu einzelnen Paaren hält sie sich auch des Sommers bei und in Städten auf." Derselbe sagt S. 156 von der Saatkrähe: „Zuweilen nehmen sie solche ältere (Bäume) ein, die in Dörfern, oder gar in Städten stehen . . . . . Die hier bleibenden treibt nur große Noth auf Höfe, und nur eine grimmige Kälte mit hohem Schnee in die Städte." Man sieht, alles paßt vorzüglich!

Kiel. F. Holthausen.

Phonetische Gewohnheiten.

Unter dieser Überschrift läßt sich F. M. Müller in seinem bekannten Buche „Die Wissenschaft der Sprache", 2. Bd., Leipzig 1893, auf S. 198 folgendermaßen aus: „Obgleich ich viel länger in England als in Deutschland gelebt und mehr Englisch als Deutsch gesprochen habe, so werden doch selbst jetzt noch, wenn ich eine Stunde englisch gelesen habe, die Muskeln meiner Kehle müde, meine Kehle wird heiß und trocken, während ich in Deutschland 2 bis 3 Stunden hinter einander lesen konnte, ohne dies Gefühl der Ermüdung zu empfinden. Was geht daraus hervor? Es zeigt, daß für mich die dem Englischen eigentümliche Verbindung der Laute größere Muskelanstrengung, größeren Willensaufwand erfordert als die gewöhnliche Aufeinanderfolge der Laute im Deutschen, aber es beweist nicht, daß die englischen Laute an sich schwerer auszusprechen sind als die deutschen. Die Gewöhnung, selbst erworben oder ererbt, bildet hier wie überall „Linien geringsten Widerstandes" und diese Linien geringsten Widerstandes bestimmen das, was in jeder Sprache leicht oder schwer auszusprechen scheint."

Diese interessante Selbstbeobachtung bestätigt in der schönsten Weise die zuerst von Jos. Rutz ausgesprochene Tatsache, daß falsche Einstellung des Sängers oder Sprechers den Kehlkopf anstrengt und sogar die Stimme ruinieren kann, wie er das ja selbst erlebt hat. F. Max Müller, ein geborener Dessauer,

sprach, wie mir einst in Oxford berichtet wurde, das Englische mit starkem deutschen Akzent. Daß er kein guter Beobachter war, ergibt sich auch aus der Äußerung auf S. 117, er habe lange Zeit nicht hören können, daß *and* nicht *ant* wäre, daß *of* wie *ov* und *tongue* wie *tung* gesprochen würde! S. 124 erklärt er das englische *u* in *but* für einen geflüsterten oder stimmlosen Laut.

Eine schöne Parallele zu der von M. Müller beobachteten Erscheinung findet sich bei O. Rutz: „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdrücke", Leipzig 1911, S. 483 unten, wo es von Sievers heißt: „Ihm selbst drängt sich, oft ganz unerwartet, das Bewußtsein bestimmter Rumpfhaltungen und ihres typischen Wechsels auch dann auf, wenn er schweigend liest, und wenn er Musik oder Gesprochenes bloß anhört."

Kiel. F. Holthausen.

Il ne faut pas que tu meures.

Warum heißt es „il ne faut pas que tu meures" und nicht „il faut que tu ne meures pas"? Dieses Problem hat zuerst Tobler in seinen Vermischten Beiträgen aufgestellt und zu lösen versucht. Später haben es mehrere andere Forscher behandelt, zuletzt Leo Spitzer im letzten Januar/Februarheft dieser Zeitschrift. Eine befriedigende Lösung der Frage ist aber meiner Ansicht nach noch nicht gefunden. Am meisten die Diskussion gefördert hat wohl Kalepky in der von Spitzer angeführten Abhandlung: Von der Negation im Provenzalischen. Der Ansicht Toblers gegenüber, „il ne faut pas que tu meures" sei ein unlogischer Ausdruck für „il faut que tu ne meures pas", behauptet Kalepky: Die meisten der Verba, bei denen das non an logisch auffälliger Stelle steht, hätten die Eigentümlichkeit, daß ihr kontradiktorisches und ihr konträres Gegenteil so gut wie ganz zusammenfallen." Also: „ich glaube nicht, daß .." ist gleich „ich bezweifle, daß ..". Sind nun die beiden Ausdrucksweisen logisch gleichwertig, bleibt aber noch zu erklären, warum in weitaus den meisten Fällen die erstere vorgezogen wird. Spitzer meint, die größere Affektgewalt des Typus „il ne faut pas que" sei hier entscheidend gewesen; wenn die Negation im Hauptsatze steht, sei die Aussage „persönlich betonter, nachdrucksvoller . . . aber nicht unlogischer". Ich kann in diesem Punkte Spitzer nicht nachfühlen. Mir ist „ich hoffe nicht, daß er kommt" (dän.: jeg haaber ikke, at han kommer) an sich keineswegs betonter als „ich hoffe, daß er nicht kommt (dän.: jeg haaber, at han ikke kommer). Jedenfalls ist der Unterschied in dieser Beziehung zu unsicher, um eine so entschiedene Bevorzugung des Typus „il ne faut pas que . ." bewirken zu können.

Wenn man aber anstatt der Stärke der begleitenden Gefühle den diesen Aussagen zugrundeliegenden Denkvorgang betrachtet, ergibt sich von selbst eine Lösung des ganzen Problems. Wenn einer sagt: „Ich will nicht, daß man den Kindern dergleichen erzählt", ist ihm irgendwie die Vorstellung beigebracht worden, daß man den Kindern etwas erzählt habe oder zu erzählen beabsichtige, und er gibt nun seinem Unwillen über diese Möglichkeit Luft. Denn wenn uns etwas angedroht wird, ist doch das Unangenehme der etwaigen Verwirklichung der Drohung und nicht das Wünschenswerte der Nicht-Verwirklichung das, was uns bewegt. Wenn der Gelehrte an seinem Schreibtisch arbeitet, und die Kinder im Nebenzimmer einen furchtbaren Lärm machen, stellt er sich doch nicht so sehr das Nicht-Lärmen vor, als ihm der Lärm selber bewußt ist; er wird daher sagen: „Ich will nicht, daß die Kinder solchen Lärm machen" und nicht „Ich will, daß die Kinder keinen solchen Lärm machen". Die primäre Vorstellung, die den notwendigen Ausgangspunkt des psychischen Aktes bildet, muß, weil sie eben primär ist, in einem positiven Satze ausgedrückt werden. Auf das Auftauchen dieser Vorstellung erfolgt unmittelbar die Reaktion des Sprechenden. Der sprachliche Ausdruck ist also dem psychischen Vorgang durchaus adäquat. Die Stellungnahme des Subjekts (Hauptsatz) bezieht sich auf eine positiv auszudrückende Vorstellung (Nebensatz).

Natürlich kann immer auf Grund der positiven Vorstellung die entsprechende negative gebildet werden. Die negative Vorstellung wird aber nur selten als Fertiges, Gegebenes vorliegen, weil, wie eben gesagt, auf die primäre positive Vorstellung unmittelbar die Reaktion des Sprechenden erfolgt. Also: Die Negation steht im Hauptsatze, weil ein negatives Verhalten einer positiven Vorstellung gegenüber häufiger vorkommt als ein positives Verhalten einer negativen Vorstellung gegenüber; die Anerkennung eines Nicht-Seins (d. h. eines verneinten Seins) ist seltener als das einfachere Verneinen eines Seins. „Il ne faut pas que tu meures" wird nicht nur gesagt, sondern auch gedacht.

Genau in derselben Weise zu erklären ist das Ersetzen eines negierten Imperativs durch Ausdrücke wie lat. noli + Inf., ahd. ni kuri + Infinitiv, dän. lad være at . . . Ein Verbot wird durch die Vorstellung veranlaßt, irgend eine Handlung könne ausgeführt werden, und will die Verwirklichung dieser Vorstellung verhüten. Wenn man N. N. die Handlung A verbietet, wünscht der Verbietende „N. N. soll sich der Handlung A enthalten", und nicht „er soll sich der 'Handlung' nicht-A befleißigen". Nun ist aber, wie Jespersen in "Negation in English and other languages" bemerkt, "a negative imperative" eigentlich "a positive command to not". Die letztere Form widerspricht also nach der obigen Ausführung dem eigentlichen Sinn der Aussage, während in noli . . ., usw. eben ein negatives Verhalten einer positiven Vorstellung gegenüber ausgedrückt wird. (Der Einwand, noli und ni kuri (urspr. Konj.) seien selber negierte Imperative, hält deshalb nicht stich, weil hier Negation und Verb zu einem Begriff verschmolzen sind.)

Eine häufige Form des Verbietens ist im Deutschen ein Infinitiv mit vorangestellter Negation: „Nicht hinauslehnen". Das Verhältnis zwischen Negation und Infinitiv ist hier anders aufzufassen als in „Nicht schlafen können muß furchtbar sein", wo „nicht schlafen können" einen Begriff bildet. „Nicht hinauslehnen" ist nicht ein Setzen des Begriffes „nicht-hinauslehnen", das „nicht" regiert vielmehr das „hinauslehnen" wie das „nicht" in „nicht mehr" und „nicht er" „mehr" und „er" ablehnt. Auch hier entspricht also der sprachliche Ausdruck dem Denkvorgang.

Jonstrup, pr. Ballerup (Dänemark). Holger Johansen.

Das Motiv zu C. F. Meyers Gedicht „Nach einem Niederländer".

Die Herkunft des Motivs zu dem Gedicht „Nach einem Niederländer", das scheinbar den Vorwurf eines Genrebildes der holländischen Malerei als episodischen Vorgang wiedergibt, mußte nach E. Sulger-Gebings Forschungen[1] als nicht feststellbar gelten. In der bildenden Kunst ließ sich keine entsprechende Darstellung nachweisen, von der die Anregung ausgegangen sein könnte.

Die Lösung des Rätsels wird meines Erachtens erleichtert, wenn man sich von der Überschrift des Gedichts, die die Beziehung auf ein Gemälde so deutlich ausspricht, nicht allzusehr beeinflussen läßt, sondern beim Aufsuchen der Anregung vom Grundmotiv selbst ausgeht, dessen Quelle eine Künstleranekdote zu sein scheint. Der Meister malt sein totes Kind; das größte Unglück stellt er dem Vaterschmerz zum Trotz in den Dienst der Kunst, die ihm in dem Abbild des Verlorenen ein Trostmittel gewährt. Das ist der Kern der Episode, die die Möglichkeit mannigfaltiger Abwandlungen und individueller Variationen bietet. Sie findet sich bei Vasari, wo von dem Maler Luca Signorelli folgendes berichtet wird: „Man erzählt, daß, als ihm zu Cortona ein Sohn getötet wurde, der schönen Angesichtes und Körpers war, und den er sehr liebte, Luca in seiner tiefen Betrübnis ihn entkleiden ließ, und mit größter Seelenstärke, ohne eine Träne zu vergießen, ein Bildnis von ihm malte, damit er, so oft er wolle, durch seiner eigenen Hände Arbeit das schauen könne, was die Natur ihm gegeben,

[1] C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst. Euphorion Bd. 23, 1921, S. 423ff.

ein feindliches Schicksal aber geraubt hatte[1]." Auf diesem Bericht fußt Platens Ballade „Luca Signorelli" (1830) die sich ziemlich genau an die Quelle hält. Dem nichtsahnenden Meister wird die Schreckensbotschaft von einem Schüler überbracht. Signorelli fühlt, daß der Wert seines Lebens vernichtet ist. Nicht Ruhm, nicht Menschengunst, noch Geistesfeuer können ihn trösten; die Kunst allein ist ihm geblieben. Er eilt zur Kapelle und malt den Leib des toten Sohns.

Wahrscheinlich hat C. F. Meyer dieses Platensche Gedicht oder dessen italienische Quelle gekannt. Er griff das Motiv auf, übertrug es in eine andere, die niederländische Kunstsphäre und gestaltete es durch wirkungsvolle Veränderung im einzelnen, besonders durch Zusammendrängung des Vorgangs in eine einzige spannungsreiche Situation zu einer bildhaften Szene aus, die sich organisch in die Reihe der übrigen von Bildern angeregten Gedichte der Abteilung „Reise" einfügt. Durch die Zurückführung des Grundmotivs auf Vasari wird freilich seine besondere, von der Signorelli-Anekdote abweichende Gestaltung nicht erklärt. Meyers Gedicht[2] bringt zwei neue Hauptzüge: es handelt sich nicht um den Sohn, sondern um die Tochter, und im Augenblick der Vollendung des Totenbilds tritt ein Besteller beim Künstler ein, ein glücklicher Vater, der sein Kind vor der Hochzeit malen lassen will. Dieser ergreifende Kontrast, der die Unerbittlichkeit des Lebens und des Künstlerberufs grell beleuchtet, verleugnet seinen poetischen Ursprung nicht und ist kaum durch ein Bildmotiv vermittelt. Dazu ist die Situation psychologisch zu beziehungsreich, fast dramatisch. Die Bereicherung des Motivs ist deshalb wohl dichterischer Erfindungskraft zu verdanken.

Der Kernvorgang des Motivs findet sich in epischer Form auch am Schluß der Novelle „Aquis submersus" von Storm[3]. Vertieft gegenüber Vasari, Platen und Meyer ist die psychologische Begründung aus dem Schuldbewußtsein des Vaters. Der Maler Johannes verfertigt ein Bild seines ertrunkenen Knaben, gewissermaßen zur Sühne der „culpa patris". Doch stammt das Motiv bei Storm schwerlich von Vasari, sondern aus der vom Dichter vollzogenen Verbindung der äußeren, durch das Bild in der Pfarrkirche zu Drelsdorf empfangenen Anregung[3] mit dem tragischen Hauptthema der Novelle.

Nach der lyrischen und epischen bringt Gerhart Hauptmann im „Michael Kramer" die dramatische Gestaltung des Motivs. Wie Storm setzt er ein gewisses Maß tragischer Schuld des Vaters am Tod des Sohns voraus. Sie wird von Kramer durch die mit der künstlerischen Nachbildung verbundene Anerkennung und Verherrlichung des Toten gesühnt (4. Akt). Eine Anregung durch die Künstleranekdote ist an sich möglich, doch scheint durch die folgerichtige Entwicklung der Szene aus dem Vater-Sohnkonflikt die Annahme selbständiger Erfindung eher berechtigt zu sein.

Mainz. Rupprecht Leppla.

Besprechung.

Fidelino de Figueiredo Características de la Literatura Portuguesa Traducción por Ramón María Tenreiro Segunda edición "Virtus": Buenos Aires 1926.

Dieses, 70 Seiten starke Schriftchen von dem berühmten Reformator der portugiesischen Literaturgeschichte und Literaturkritik ist ein ausgezeichneter Schlüssel zum Verständnis und zur richtigen Schätzung der portugiesischen Literatur alter und neuer Zeit. Etwas ähnliches hatte nie der gelehrte aber turbulente Theóphilo Braga und auch keiner der jüngeren Literarhistoriker Portugals gegeben.

Die Überschriften der verschiedenen Kapitel geben hinlänglich die Haupt-

[1] Vasari-Übersetzung von Schorn und Förster 1839, Abt. 2, Bd. 2, S. 435.
[2] Werke, hrsg. v. A. Köster, Bd. 4, S. 330ff.
[3] Gertrud Storm, Th. Storm, Bd. 2, S. 175.

züge der portugiesischen Literatur an. Sie sind nämlich, nach einigen begründenden Generalidadas: El ciclo de los descubrimientos marítimos — Predominio del lirismo — Abundancia de gusto épico — Escasez de teatro — Carencia de espíritu critico y filosófico — Separación del público — Cierto misticismo de pensamiento y sentimiento — dazu eine zusammenstellende Conclusión.

Ein sehr wichtiger Zug ist der Mangel an kritischem und philosophischem Geist, und besonders dieser Mangel ist es, der einen großen Teil der portugiesischen Literatur dem Ausländer so wenig genießbar macht. Aber er liegt auch der "separación del público„ zugrunde. Denn er bringt mit sich, daß die Verfasser sich oft nur zu Nachbetern von gewaltsamen fremden, der portugiesischen Situation nicht passenden Stimmen machen (ich erinnere nur an Albino Forjaz de Sampaio), statt nationale Bewegungen und heimische Verhältnisse abzulauschen. Auch ganz äußerlich sind sie oft zu wenig kritisch und nehmen auf das Publikum zu wenig Rücksicht.

In diesem Büchlein wie in so vielen früheren größeren Werken zeigt sich Fidelino de Figueiredo ganz einfach als einen Erzieher für sein Volk. Man kann nichts besseres von einem Manne sagen. Johan Vising.

Selbstanzeigen.

Eine vorpommersche Gutspächterfrau. Briefe an Ernst Moritz Arndt von seiner Schwester Gottsgab. Hrsg. von Dr. Erich Gülzow. Mit einem Bildnis der Schwester. Stralsund 1927. Druck und Verlag der Kgl. Regierungs-Buchdruckerei. 78 S. Pr. 3 M.

25 Briefe der Lieblingsschwester E. M. Arndts aus dem Stralsunder Museum, verbunden mit allen sonst erreichbaren Nachrichten über sie, vermitteln ein menschlich anziehendes Bild dieser prächtigen Frau, machen mit Arndts pommerschen Familienbeziehungen bekannt und geben allerlei Nachrichten über ländliche Verhältnisse in Vorpommern vor hundert Jahren. Das Buch ist der 3. Band meiner Sammlung „Das Arndt-Museum". E. G. (Barth i. P.).

Werner von Haxthausen und sein Verwandtenkreis als Romantiker. Mit unveröffentlichten Porträts. Von Prof. Dr. Eduard Arens. Aichach, Lothar Schütte. 1927. 94 S. 8°. Pr. 4 M.

Ein Tagebuch der Sophie von Haxthausen gab mir Anlaß, diesen wenig bekannten Kreis westfälicher Romantik zu schildern, dem die Brüder Grimm nahestanden, in dem eine Droste heranwuchs. Unter der Geschwisterschar treten Werner, Franziska, August besonders hervor. Mehr als 30 ungedruckte Gedichte sind mitgeteilt, aber auch den übrigen Stoff darf ich wohl als ziemlich unbekannt bezeichnen. Von der Droste findet man ungedruckte Beiträge und anderes, was man ihr fälschlich zugeschrieben, wird den wahren Verfassern zugeteilt. Das eingehende Literatur-Verzeichnis bietet viel Neues. E. A.

Ernst Schwarz, Die Ortsnamen des östlichen Oberösterreich. (Prager Deutsche Studien, 42. Heft). Reichenberg i. B., Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, 1926, 146 S.

Die Arbeit sucht die Erklärung der Ortsnamen der politischen Bezirke Linz, Perg, Freistadt, Urfahr und Eferding zu bieten. Über Bildung und Veränderung der gleichen Ortsnamen hat ein 1922 in den Bayerischen Heften für Volkskunde, 9. Jahrg., erschienener Aufsatz gehandelt. Aufgenommen sind alle im Spezialortsrepertorium für Oberösterreich angeführten Namen. Dort, wo viele urkundliche Belege zur Verfügung standen, wurde eine Auswahl getroffen. Eine Zusammenstellung in leicht auffindbaren Gruppen ist beigegeben, die Reihenfolge bei den einzelnen Bezirken alphabetisch. Auf die mundartliche Entwicklung, die Ausdeutung der alten Schreibungen und die Einschätzung der fremdsprachigen Namen wird großer Wert gelegt.

Prag-Gablonz a. N. E. S.

Dr. **Erwin Manuel Dreifuß, Die Familiennamen der Juden** unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Baden zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Emanzipation. J. Kaufmann, Frankfurt a. M. 1927.

In jedem deutschen Werke über Entstehung der Familiennamen finden sich auch einige wenige Worte oder Seiten über die Judennamen. Es ist nicht schwer festzustellen, daß keines dieser Bücher — heiße es nun Heintze-Cascorbi, die deutschen Familiennamen oder Tobler-Meyer, deutsche Familiennamen, um nur zwei zu nennen — etwas bringt, was wissenschaftlich fundiert wäre. Eines beruft sich auf das andere (das beste Beispiel im Abschnitt über Judennamen in Hirts Handbuch, wo gar noch eine politische Tendenzschrift als Beleg angeführt wird) und zum Schluß geht alles hinaus auf ein kleines Essay, das K. E. Franzos verfaßt hat; so glaube ich wenigstens in meinem Buche es bewiesen zu haben. Aber auch die Franzosschen Ausführungen sind nicht frei von Fehlern. Zudem gelten sie nur für den österreichischen Osten, während die deutschen Namenbücher die Resultate des Essays auf Deutschland übertragen. Ich habe an Hand von Akten versucht zu zeigen, wie in Baden 1809 die Juden Namen annahmen, bzw. sich auf solche festlegten, so daß der Forscher einwandfreies Material erhält. Als wesentlich hervorheben möchte ich meine Theorie über die Entstehung der „schön klingenden" Judennamen, die nichts von dem Geist des Orients verraten, den ihnen Heintze-Cascorbi angehängt hat, sondern — nach Treitschke — angeweht sind von dem sanften Hauch der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. Alles in allem will das Buch Wesen und Werden des jüdischen Familiennamens erklären. E. D. (Berlin).

Albert Sechehaye, Dr. phil., privat-docent à l'Université de Genève, **Abrégé de grammaire française sur un plan constructif,** suivi d'un tableau systématique des conjugaisons, 1926. Editeur: Sekundar-Lehrerkonferenz des Kantons Zürich. 118 p. cart. 8°.

— **Le verbe français,** tableau systématique de ses conjugaisons, 1926. Editeurs: Sekundar-Lehrerkonferenz des Kantons Zürich et Ch. Eggimann, rue du Marché 40, Genève. 40 p. br. 8°.

Cette petite grammaire se distingue des autres manuels par le fait qu'elle a été établie sur un plan nouveau, strictement constructif, conformément au principe que j'ai exposé en 1916 dans la Revue des langues romanes. Cette méthode, qui prend comme base, non des abstractions grammaticales, mais des formes de phrase dans l'ordre de leur complication progressive, est la seule qui donne une vue systématique bien ordonnée de la grammaire, la seule qui résolve le conflit entre le système des formes et celui des valeurs.

Dans le tableau des conjugaisons qui est joint à cet Abrégé, les verbes et les formes verbales sont classés d'une manière qui s'efforce de rendre compte de leurs vrais rapports dans l'état actuel de la langue. On a voulu être clair, suffisamment complet et parfaitement scientifique. Comme ce répertoire des formes verbales peut rendre isolément des services, il en a été fait une édition spéciale. A. S.

Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne RUZZANTE (1502—1542), par Dr. Alfred Mortier (éditeur Peyronnet — Paris 7 rue de Valois).

Cette étude est le tome I d'un ouvrage dont le tome II (paru en 1926) comprend les œuvres complètes de Ruzzante, traduites en français pour la première fois. Acteur et auteur comique célèbre en son temps par ses originales comédies rustiques, Angelo Beolco dit Ruzzante était tombé dans un oubli immérité, à cause de la difficulté de son dialecte, l'ancien padouan rustique (antico padovano rustico). Utilisant les recherches de ses devanciers, MM. E. Lovarini, V. Rossi, W. Creizenach, R. Wendriner, augmentées de ses recherches et documents personnels, l'ouvrage du Dr. A. Mortier constitue la première étude critique d'ensemble et complète sur cette matière. Le Dr. A. Mortier y

examine la vie et la carrière de l'acteur-auteur, l'état de la comédie populaire, la satire du paysan, les œuvres (analyse critique) de Ruzzante, ses rapports avec la « commedia dell'arte » etc. Le volume contient en outre la première bibliographie et iconographie complètes publiées jusqu'à ce jour. Enfin l'ouvrage est enrichi de nombreuses photogravures, portrait et manuscrits. (Prix des 2 volumes: 85 francs.) A. M.

Neuerscheinungen.

Deutsche Forschungen, hrsg. von F. Panzer und J. Petersen. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

Heft 17. Robert Stroppel, Liturgie und geistliche Dichtung zwischen 1050 und 1300. Mit besonderer Berücksichtigung der Meß- und Tagzeitenliturgie. 1927. 8°. XVII und 216 S. Pr. geh. 9 M.

Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für neuere Philologie. I. Altgermanische Abteilung unter Leitung von Friedrich Neumann. Halle (Saale) Max Niemeyer Verlag.

Heft IV. Hans Steckner, Der epische Stil von Hermann und Dorothea. 1927. 8°. XI und 264 S. Pr. geh. 12 M.

Grundriß der indogermanischen Sprach- und Altertumskunde. Begründet von Karl Brugmann und Albert Thumb, hrsg. von Albert Debrunner und Ferdinand Sommer. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig. II. Die Erforschung der indogermanischen Sprachen:

2. Germanisch von † Wilhelm Streitberg und Victor Michels. 1. Lieferung. 1927. 8°. VIII und 185 S. Pr. geh. 12 M.

Die Handbibliothek des Philologen. Sammlung wissenschaftlicher Handbücher für das Studium der alten und neueren Sprachen, hrsg. von Th. Engwer. Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig.

E. v. Aster, Geschichte der englischen Philosophie. 1927. 8°. 215 S. Pr. geh. 6.60 M., geb. 7.60 M.

Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Oskar Walzel. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. 4°. Pr. für jede Lief. 2.20 M.

65. Kappelmacher, Römische Literatur, Heft 2 (S. 33—64).

66/67. v. Glasenapp-Schomerus-Sukthankar, Indische Literaturen, Heft 2 und 3 (S. 33—96).

Hermaea, Ausgewählte Arbeiten aus dem deutschen Seminar zu Halle, hrsg. von Philipp Strauch, Georg Baesecke und Ferdinand Joseph Schneider. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale).

XVIII. Martha Heep, Die Colloquia Familiaria des Erasmus und Lucian. 1927. 8°. VIII und 74 S. Pr. geh. 3.50 M.

Jedermanns Bücherei, Abteilung Literaturgeschichte, hrsg. von Paul Merker. Verlag F. Hirt in Breslau.

Harald Beyer, Norwegische Literatur. 1927. 8°. 124 S. Pr. geb. 3.50 M.

Mitteilungen aus der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek. Neue Folge der Mitteilungen aus der Stadtbibliothek in Hamburg, hrsg. von Gustav Wahl. Selbstverlag der Staats- und Universitäts-Bibliothek, Hamburg.

Band 2. Ernst Beutler, Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie. Mit 2 Tafeln. 1927. 8°. 232 S.

Progress of Mediaeval Studies in the United States of America. Bulletin Nr. 5. James F. Willard.

Published annually by the Mediaeval Academy of America and the University of Colorado Boulder, Colorado, May, 1927.

Quellen zur deutschen Volkskunde, hrsg. von V. v. Geramb und L. Mackensen. Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig.

1. Heft. Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Ins deutsche übertragen und mit Fußnoten versehen von Georg Jakob. 1927. Gr. 8°. V und 51 S. Pr. geh. 4 M.

Reallexikon der Vorgeschichte unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, hrsg. von Max Ebert. Berlin, Walter de Gruyter & Co. Lex. 8°. VIII. Bd. 7. Lief. S. 417—548 (Nadel—Noppenring). — IX. Bd. 2. Lief. S. 33—80 (Nordischer Kreis). 4.—6. Lief. S. 113—322 (Nördliches Afrika—Opfer—Ostpreußen—Oxus-Fund).

Sammlung Göschen. Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig.

Bd. 15. Eugen Mogk, Germanische Religionsgeschichte und Mythologie. 3. verb. Auflage. 1927. 8°. 140 S. Pr. in Leinen geb. 1.50 M.

125. Karl Voßler, Italienische Literaturgeschichte. 4. durchges. und verb. Auflage. 1927. 8°. 148 S. Pr. in Leinen geb. 1.50 M.

Sammlung Romanischer Übungstexte, hrsg. von Alfons Hilka und Gerhard Rohlfs. Halle (Saale). Max Niemeyers Verlag.

XI. Band. Cervantes, Drei Zwischenspiele hrsg. von Ludwig Pfandl. 1926. 8°. XVI und 71 S. Pr. geh. 2.20 M.

Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse.

204. Band, 1. Abhandlung: Justus Lunzer, Steiermark in der deutschen Heldensage. 1927. Hölder-Pichler-Tempsky A.-G. Wien und Leipzig. 8°. 196 S. Pr. geh. 7.80 M.

Studien zur Englischen Philologie, hrsg. von Lorenz Morsbach und Hans Hecht. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale).

LXXI. Hans Thüme, Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England. 1927. 8°. IX und 102 S. Pr. geh. 4.80 M.

Studien zur Sprachgeschichte Dortmunds. Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Dortmund, hrsg. von Erich Schulz. Druck von F. Wilh. Ruhfus, Dortmund.

1. Die „Synonyma" Jakob Schöppers, neu herausgegeben, sowie mit einer Einleitung und einem deutschen und lateinischen Register versehen von Karl Schulte-Kemminghausen. 1927. 8°. VIII und 177. S. Pr. geh. 7 M.

Altdeutsche Textbibliothek. Begründet von H. Paul †, hrsg. von G. Baesecke. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale).

21. Konrad von Würzburg, Die Legenden III., hrsg. von Paul Gerecke. 1927. 8°. VIII und 66 S. Pr. geh. 1.80 M.

22/23. Schriften aus der Gottesfreund-Literatur, hrsg. von Philipp Strauch. 1. Heft. Sieben bisher unveröffentlichte Traktate und Lektionen. 1927. 8°. XXI und 105 S. Pr. geh. 3.60 M. — 2. Heft. Merswins vier anfangende Jahre des Gottesfreundes Fünfmannenbuch (die sogenannten Autographa). 1927. 8°. XVII und 83 S. Pr. geh. 3.60 M.

24. Eine ostdeutsche Apostelgeschichte des 14. Jahrhunderts (aus dem Königsberger Staatsarchiv, Handschrift A 191), hrsg. von Walther Ziesemer. 1927. 8°. 106 S. Pr. geh. 3.20 M.

University of Illinois Studies in Language and Literature. Published by the University of Illinois Press, Urbana.

Vol. XI. Nr. 3. Arthur Hamilton. A Study of Spanish Manners 1750 bis 1800 from the Plays of Ramón de la Cruz. 1926. 8°. 72 S. Pr. geh. 1 $.

Vol. XI. Nr. 4. Charles Allyn Williams, Oriental Affinities of the Legend of the Hairy Anchorite. The Theme of the Hairy Solitary in its Early Forms with Reference to the Lügend von Sanct Johanne Chrysatomo (Reprinted by Luther, 1537) and to other European Variants. Part II: Christian. 1926. 8°. S. 57—139. Pr. geh. 1 $.

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts. Bibliothek der Ibero-Amerikanischen Auslandskunde, hrsg. von R. Großmann. Reihe A: Handbücher. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg und Berlin.

Giese, Wilhelm: Anthologie der geistigen Kultur auf der Pyrenäenhalbinsel (Mittelalter) mit Erläuterungen und Glossar. Mit 9 z. T. mehrfarbigen Tafeln und 1 Übersichtskarte. 1927. 8°. XV und 375 S. Pr. geb. 28 M.

Zeitschrift für Deutschkunde. Verlag und Druck von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

20. Ergänzungsheft: Beiträge zum Deutschunterricht. Vorträge und Berichte der Deutschen Woche in Altona. Im Auftrage des Provinzialschulkollegiums Schleswig, hrsg. von E. Edert. 1927. 8°. IV und 148 S. Pr. geh. 3.60 M.

Arens, Eduard. Werner von Haxthausen und sein Verwandtenkreis als Romantiker. Mit unveröffentlichten Porträts. Lothar Schütte-Verlag, Aichach. 1927. 8°. 94 S.

Gombert, Dorr J. Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg, Beitrag zur Tristanforschung. Nijgh & van Ditmars Uitg.-Mij, Rotterdam 1927. 8°. 213 S.

Grimm. Briefwechsel der Brüder Jakob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann. Im Auftrage und mit Unterstützung der Preußischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. von Albert Leitzmann. 5.—8. Brief. 1926/27. S. 577—1015 und Einl. (von Konrad Burdach) XCIV. Verlag der Fromannschen Buchhandlung (Walter Biedermann), Jena. Pr. des vollst. Werkes brosch. 70 M.

— Briefwechsel zwischen Jakob Grimm und Karl Goedecke, hrsg. von Johannes Bolte. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1927. 8°. 112 S. Pr. geb. 4 M.

Haag, Karl. Die schwäbisch-fränkische Sprachgrenze in Württemberg, östliche Hälfte: von Backnang bis Dinkelsbühl (mit Karte). Sonderdruck aus der Württembergischen Schulwarte, 3. Jahrg. Nr. 4, 1927. S. 237—266.

Jungandreas, Wolfgang. Die Örtlichkeit der Gudrunsage. Sonderdruck aus den Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde. Band XXVIII, Breslau 1927. S. 19—38.

Maurer, Friedrich. Die Odenwälder Mundart. Sonderdruck aus Odenwaldführer von Windhaus, 14. Aufl. Frankfurt, Ravenstein, 1926. S. 34—39.

— Kartoffel, Futterrübe und anderes in den hessischen Mundarten. Sonderdruck aus dem Dorfkalender 1927, hrsg. vom Verband der hessischen landwirtschaftl. Genossenschaften Darmstadt. S. 1—4.

— Der deutsche Sprachatlas. Eine kritische Würdigung zum Erscheinen seiner ersten Lieferung. Sonderdruck aus der Zeitschrift für Deutschkunde. 41. Jahrgang. Heft 9. S. 612—619.

Östergren, Olof. Nusvensk Ord-Bok. Heft 30. Pr. 2 Kr. Wahlström & Widstrand, Stockholm. Sp. 141—236 (Havregryn-Hintertyg).

Pfister, Friedrich. Bild und Volksglaube. Sonderdruck aus: Bayrischer Heimatschutz 23 (1927). S. 29—34.

Schirmunski, Viktor. Deutsche Mundarten an der Newa. (Mit 1 Karte). II. Heimatbestimmung der ältesten deutschen Siedlungsmundarten im Newa-Gebiete. Sonderdruck aus „Teuthonista", Jahrg. 3, Heft 2/3 vom April 1927. S. 153-165.

— Puškin und Byron. I. Sonderdruck aus der Zeitschrift für Slavische Philologie, Band III, Heft 3/4, 1926. S. 290—310.

Schröder, Edward. Handschriftliche Funde von meinen Bibliotheksreisen. Sonderdruck aus den Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 1927. Heft 2. S. 93—118.

Spindler, Robert. Englische Metrik. In ihren Grundzügen an Hand ausgewählter Textproben dargestellt. Max Hueber Verlag, München, 1927. 8°. 229 S. Pr. geh. 5.60 M.

Steche, Theodor. Die neuhochdeutsche Wortbiegung unter besonderer Berücksichtigung der Sprachentwicklung im 19. Jahrhundert. I. Teil: Die Wortklassen - Die Beugung. Ferdinand Hirt in Breslau. 1927. 8°. 188 S. Pr. geb. 7 M.

Tonnelat, Ernest. Histoire de la langue allemande. Librairie Armand Colin, Paris 1927. 8°. 204 S. Pr. geh. 9 Fr.

Vollmer, Hans. Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters. Band III: Ein deutscher glossierter Auszug des 15. Jahrhunderts aus den alttestamentlichen Propheten erstmalig herausgegeben und gewürdigt. Mit 5 Tafeln in Lichtdruck. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1927. 8°. LV und 100 S. Pr. geh. 10 M.

Zeemann, J. C. Stilistische Untersuchungen über Rudolf von Ems' Weltchronik und seine beiden Meister Gottfried und Wolfram. H. J. Paris, Amsterdam. 1927. 8°. 193 S. Pr. geh. 4.25 fl.

Haas, J. Kurzgefaßte französische Literaturgeschichte von 1549—1900. IV. Bd.: 1820—1900. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale). 1927. 8°. XII und 348 S. Pr. geh. 12 M.

Johannsson, J. Viktor. Etudes sur Denis Diderot. Recherches sur un volume-manuscrit conservé à la bibliothèque publique de l' état à Leningrad. Göteborg, Wettergren Kerbers, Bokhandel. Paris, Librairie Champion. 1927. 8°. IX und 209 S.

Olivero, Federico. Andreas e i fati degli apostoli, traduzione dall' anglosassone con introduzione e note. Torino, Libreria Fratelli Treves 1927. 8°. XLVII u. 123 S.

— La Perla, poemetto inglese del secolo XIV, traduzione, con introduzione e note. Torino, Libreria Fratelli Treves 1926. 8°. XXXVI und 94 S.

Sparnaay, H. Zu Yvain-Owein. Sonderdruck aus der Zeitschrift für romanische Philologie, XLVI.

Vaillant, René, E. G. Concepción Arenal. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, 1926. 8°. 192 S.

Wechsler, Eduard. Esprit und Geist, Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing. 1927. 8°. XII und 604 S. Pr. geh. 28 M.

Diesterwegs Neusprachliche Lesehefte. 8°. Preis jedes Heftes 0.50 M. Englisch Nr. 141: W. M. Thackeray, Three Sketches (from Sketches and Travels in London) ed. by H. Raab. 91 S. — Nr. 142: English Essayists of the XIX. Century, Ruskin-Lubbock-Lecky, hrsg. von Gaßner. 44 S.

— Neusprachliche Reformausgaben. Bd. 101: Voltaire, Extraits de ses œuvres, choisis et annotés par Fritz Meyer et Richard Schade. 8°. XX, 101 und 37 S. Pr. kart. 2.40 M. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

Engwer-Jahncke-Lerch, Französisches Unterrichtswerk (Einheitsausgabe). Bielefeld und Leipzig 1926/27. Verlag von Velhagen & Klasing. 8°. Elementarbuch, hrsg. von Th. Engwer und E. Jahncke. Ausgabe A für Knaben- und Mädchenschulen mit Französisch als erster Fremdsprache: Teil I (Sexta), XX und 99 S.; Teil II und III (Quinta und Quarta) VI und 234 S; Grammatischer Anhang (Quinta und Quarta-Teil) 36 S. — Ausgabe B für Knaben- und Mädchenschulen mit Französisch als zweiter Fremdsprache: Grundbuch. XXVIII und 132 S. Kulturgeschichtliches Französisches Lesebuch für die Mittelklassen (zweiter Teil des Elementarbuches B, Ergänzung zum Elementarbuch A) mit einer Karte von Frankreich, 2. Aufl. 76 S. Grammatischer Anhang zum Elementarbuch B. 48 S. — Französische Sprachlehre. Gekürzte Ausgabe von Th. Engwer und E. Lerch, mit zwei Bildtafeln zur Lautlehre. VIII und 210 S.

Horaz. Des Qu. Horatius Flaccus Carmina in ihrem kunstvollen Strophenaufbau, hrsg. durch C. Rollfuß. Oldenburg i. O. 1927, Schulzesche Hofbuchdruckerei und Verlagsbuchhandlung (Rudolf Schwartz). 8°. XVI und 117. S. Pr. kart. 3.50 M.

Klinghardt, H. Übungen in deutschem Tonfall für Lehrer und Studierende, auch für Ausländer. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1927. 8°. X und 88 S. Pr. geb. 4 M.

Lesebogen, Französische und Englische. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing. 8°. Nr. 107: La chanson de Roland, racontée à la jeunesse par Gaston Paris, hrsg. von W. Müller. 32 S. — Nr. 109: Contes et fables du moyen-âge, der Jugend erzählt von G. Paris, hrsg. von W. Müller. 36. S. — Nr. 111: Histoire, aus mittelalterlichen Geschichtsschreiben der Jugend erzählt von G. Paris, hrsg. von W. Müller. 33 S. — Nr. 116: Canada, hrsg. von W. Zenke, mit einer Karte. 43 S. — Nr. 139: Pour charmer les enfants, hrsg. von E. Jahmke. 32 S. — Nr. 141: Romain Rolland, Vie de Beethoven, hrsg. von W. Marufke, mit einem Bildnis. 36 S. — Nr. 156: English Fairy Tales, hrsg. von W. Franke. 39 S. — Nr. 162: Journalism and Journalists, a Chapter from „the Newspaper" by G. Binney Dibblee, hrsg. von Max Born. 38 S.

Die neueren Sprachen, Unterrichtswerke nach einheitlichen Grundsätzen, hrsg. von K. Glauser. Italienische Sprachlehre, Laut-, Wort- und Satzlehre der Umgangssprache von Anton Burkard. 8°. I. Teil: Übungsbuch, VIII und 147 S. Pr. geb. 3.20 M. II. Teil: Grammatik, VIII und 190 S. Pr. geb. 4.20 M. Lahr in Baden, Druck und Verlag von Moritz Schauenburg. 1927.

Velhagen & Klasings deutsche Lesebogen, Materialien zum Arbeitsunterricht an höheren Schulen. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing. 8°. Nr. 80: Jason und Medea (die Argonauten), nach den alten Sagen neu erzählt von Sartor. 27 S. — Nr. 85: Die Sage von König Ödipus und seinem Hause . . von Sartor. 23 S. — Nr. 108: Heinrich Hertz, Über Strahlen elektrischer Kraft, hrsg. von P. Zühlke, mit 2 Abb. 19 S.

— Sammlung deutscher Schulausgaben. Bd. 230: Schiller, die Verschwörung des Fiesko zu Genua, hrsg. von W. Ede. 8°. XIV und 155 S.

— Sammlung französischer und englischer Schulausgaben. English Authors Bd. 184B: Shakespeares Römerdramen, A Shakespeare Reader, mit Einleitungen und Anmerkungen, hrsg. von Phil. Aronstein. 8°. 97 S. und 51 S. — Prosateurs français mit Anmerkungen in einem Anhange Bd. 233B: 'Les dieux ont soif' par Anatole France, hrsg. von A. Tzeutschler. 8°. IX, 137 S. und 43 S. — Bd. 234B: Pierre Loti, Pages choisies, mit Anmerkungen zum Schulgebrauch, hrsg. von G. Goyert. 8°. VII, 109 und 18 S.

Zeitschriften (im Austausch): Acta philologica Scandinavica II (1927 , 3. — Beiblatt zur Anglia XXXVIII, 8. 9. — Blätter zur bayrischen Volkskunde, Heft 11 (1927). — Iberica, Zeitschr. f. span. und portug. Auslandkunde VII, 1—3. — Ilbergs Neue Jahrbücher f. Wissenschaft und Jugendbildung, 3. Jahrgang 1927. Heft 3 und 4. — Modern Language Notes Vol. XLII, 5. 6. — Maal og Minne 1927. 3. og 4. hefte. — Neophilologus XII, 4. — Idealistische Neuphilologie, Jahrbuch in zweimonatlichen Heften, Bd. III (1927), 1. 2. — Revue germanique 18, 2. 3. — Speculum, A Journal in Mediaeval Studies Vol. II (1927), 3. — Teuthonista 3. Jahrg. (1926/27). Heft 2—4. 4. Jahrg. (1927/28) Heft 1. — Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 5. Jahrg. 1927, Heft 4. — Zeitschrift für Deutschkunde 1927, Heft 9. — Zeitschrift f. Ortsnamenforschung III (1927), 1. 2.

Mitarbeiter-Verzeichnis.

(Leitaufsätze sind durch Fettdruck, Selbstanzeigen durch Einklammerung der Zahlen gekennzeichnet.)

Alewyn, Richard (78).
Arens, Eduard (458).

Berthold, Luise 232.
Bork, Hans **395.**
Brinkmann, Hennig **183.**
Buchner, Max 61.

Cohen, Sophie **248.**

Dreyfuß, Erwin Manuel (458).

Ehrismann, Gustav **328.**
Ettmayer, Karl **241.**

Fidelino de Figueiredo (459).
Flemming, Willi (77).
Forchhammer, Jörgen **385.**

Gülzow, Erich (155), (457).

Holthausen, F. 235, 237, 380, 453 (382).
Holger, Johannsen 455.

Jan, von **305.**
Jancke, Rudolf **274.**

Hämel, A. **46.**
Hübner, W. (156).

Kalepky, Theodor 58.
Klemperer, Viktor **286.**
Körner, Jos. 234 (zweimal), 303, 379.
Koch, Franz (155).
Koch, John **36, 117.**
Krappe, Alexander Haggarthy 54.
Krüger (238).
Künsberg, Eberhard, Frh. von (381).

Lachmann, Fritz **100.**
Leppla, Rupprecht 456.
Laserstein, Käte (238).
Lüdecke, H. (78).
Låftmann, Emil 66.

Mayr, Otto **350.**
Mentz-Fleißner, Else 433.
Montag, W. (156).
Mortier, Alfred (459).
Moser, Virgil 380.
Mühlhausen, Ludwig (78).

Naumann, Hans **255.**
Neubert, Fritz **213.**

Oehlke, W. **317.**

Petricioni, H. (381).
Pichler, Adolf (156).

Schaeffer, Albrecht **13.**
Schön, E. (78).
Schwarz, Ernst (238), (458).
Sechehaye, Albert (381), (458).
Sparnay, H. **444.**
Spitzer, Leo 69, 152.
Strauß, Ludwig 147, 148.

Thalmann, Marianne 374.

Ullrich, Hermann 378.

Vernay, J. (156).
Vorwahl, H. 154.
Vries, Jan, de **81.**

Walzel, Oskar **18, 415.**
Weidemann, Carla **202.**
Weißgerber, Leo **161.**
Winkler, Emil **1.**

Namen- und Sachverzeichnis.

Aarne, Antti 446.
Abbot von Fleury 98.
Abelard und Heloise 47.
Abenteurerroman 50.
Achilleslied 325.
Ackermann aus Böhmen, Der 79.
Adelung 37. 166.
Adrian, Heinrich 239.
Aeneas Sylvius 157.
Aesop Biographie 319.
Afrahat 319.
Agathias 323.
Agnar 83. 86f.
Ahlmann, Eric 238.
Aischylos 16. 158.
Akzente, Phonetische 392f.
Akrostrichis, arithmetrische 326.
Alain de Lille 48.
Albino Forjaz de Sampaio 459.
Alcuin 271f.
Alewyn, Rich. 78.
Alexander der Große 320.
Alexanderlied 325.
Alexanderroman 196.
— äthiopischer 320f.
Alexanderzug 322.
Alexis, Willibald 138.
Alienor von Aquitanien 47.
Alliteration 264. 273.
Amman, H. 172.
Ammianus Marcellinus 260. 267.
D'Andouque, Pierre 141.
Andrea, Joh. Valentin 79.
Apostelgeschichte, Ostdeutsche des 14. Jhd.s 461.
Appel, Carl 213.
Archipoeta 47.
Arctino 74.
Arens, Eduard 458. 462.
Argonauten 464.
Ari 83f.
Ariost 25. 35ff. 74. 215.
Aristophanes 20f.
Aristoteles 28ff. 247.
Arminiuslieder 264f.
Arndt, Ernst Moritz 155. 457.
Arngrimm 91.
Aronstein, Philipp 464.
Artikulationsstellen 391.
Artussage 50. 310.
Aschenbach 374.
Aschenpüttel 154.
Aslaug 86. 88.
Asmund 95.
Aster, E. von 460.
Atheismus 229.
Atlilied 273.
Atomistiker 221. 223.
Attila 267ff.
Augustin (Definition des Körperschönen) 185. 188.
Ausonius (Mosella. Zeugnis für germ. Spottgedichte.) 266.
Authenrieth 149f.
Autoren, antike und frühmittelalterliche 258ff.

Babinger 65.
Bachofen, Johann 270.
Bacon, Francis 30.
Bärensohn-Märchen 57f.
Bahr, Hermann 52.
Baldensperger 157. 307.
Balthasar Gracian 416.
Balzac 154f.
Barbier 215.
Barditus (Germ. Kap. II.) 260f.
Barlaam 324.
Barock in der deutschen Dichtung 79.
Barockdrama, englisches 257.
Barrés, Maurice 314.
Barret-Browning 305.
Barritus 260.
Barthélémy 204.
Basler, Otto 80.
Bataver (Schlachtreihe d.) 259.
Baudelaire 292. 295f. 299f. 302.
Baumgarten, A. G. 27.
Bayle 221f.
Beaumont 39. 41.
Bechstein, Joh. Matthäus 328f.
— Ludwig 378.
Beda 267.
Bédier 46. 143.
Bedeutungslehre 161ff.
Beethoven 464.
Begriffslehre 181.
Behagel 77.
Behrendt, Leo 159.
Behrendt 104.
Belin, J. P. 214.
„Belthandros" 325.
Bembo 74.
Benedicte 53.
Beolco, Angelo 459.
Beowulflied 54ff. 77. 270. 272.
Berend 13f. 16ff.
Bergemann, Fritz 159.
Berger, Ludwig 238.
Berichte, arabische 261.
Bernard, Fr. 231.
Bernard Sylvestre 48.
Bernay, Jakob 28.
Bernhard, J. 239.
Bernlef 271.
Bertold, Luise 154.
Bethe 382.
— Erich 75.
Bettelpoesie 323.
Beutler, Ernst 460.
Berger, Harald 460.
Bezeichnungslehre 177f.

Bibel 202ff.
Bibelgeschichte 463.
Biterolf 403.
Bjǫrn jarnsiða 83. 90.
Blainville 306.
Blödel 408.
Blücher 43. 45.
Boccaccio 49. 74. 238.
Boëthius 273.
Bojardo 74.
Bojunga, Claudius 157.
Bolte, Johannes 462.
Bonaventura 186f. 189.
Boncompagno 192.
Bonsels 66.
Bookkamm, Heinrich 159.
Born, Max 464.
Borinski, Karl 191.
Botenlied bei Kürenberg 350.
Boucher 296.
Bouman, A. C. 157.
Brandes, G. 215.
Brandl, A. 79. 383.
Brandt, Otto 157. 159. 240.
Brant, Gerhard 65.
Brauer, Heinrich 158.
Braune, W. 158. 272.
Brautraub 325.
Brecht, Walther 374.
Breier, W. 384.
Brentano 6. (Ponce de Leon) 252.
Brett, C. 454.
Breul, Karl 240.
Breunlin 147f.
Brie, Frd. 160.
Brinkmann, Hennig 183ff.
Brion, Friederike 417.
Bronte, Emily 383.
Brüggemann, Fritz 79.
Brünhild 86.
Brühl 37.
Brugmann, Karl 460.
Brunetière 307.
Brunetto Latino 49.
Buchner, Max 65.
Buckle 306.
Büchner „Dantons Tod“ u. a. 274ff.
Bürger 37. „Leonore“ 117.
Büsching 41. 123.
Büttner, H. 233.
Buffon 215f.
Bugge, Sophus (Erklärung des Namens „Haddinga“) 91f. 97. 237.
Burkard, Anton 464.
Burckhardt, J. 310.
Burdach, Konrad 79. 191. 193. 195. 405. 462.
Burgendenlied, bawarisches 396.
— baiwarisches 405.
Burgundensage 400.
Burnet 231.
Burr (und seine 3 Söhne. Nordgermanische Theo Etnogonie) 262.
Burschall 45.
Byron 43. 313.
Byzanz 401.

Caesar 258.
Calas 214.
Cambridgelieder 201.
Canning 40.
Carlyle, Thomas 44. 202ff.
Carmina (bei Tacitus) 260.
Carmina Burana 47. 330.
Carnoy, A. 162. 164. 175ff.
Cassierer 172.
Cassiodor (Erstes Zeugnis für germ. Heldenlieder) 271.
Castiglione 74.
Castro, Don Guillén de, y Bellois 383.
Cervantes 461.
Chamisso 138.
Chansons de Geste 47ff.
La Chanson de Roland 142f. 469.
Chansons Literatur 47.
Chateaubriand 301. 312.
Chaucer 383.
Chaulieu 215. 221.
Chrétiens 48. 50.
Christoph da Gama 322.
Cid 49. 315.
Cicero 49. (Definition des Körperschönen) 185. (De Inventione) 186.
Civilis 259.
Claudian 367ff.
Claudius, Matthias 126.
Cliffe, Arthur 384.
Coffey 432.
Cohen, Luise 248ff.
Coleridge 40.
Collins 220.
Columban 53.
Comes 157.
Commedia dell'Arte 432.
Conybear 37.
Corneille 30f. 158. 251. 279. 314.
Coste 306.
Creizenach, W. 459.
Cromwell 314.
Cronegk, Joh. Frdr. 31.
Crusca 74.
Curtis, Lyonel 239.
Curtius, E. R. 316f.
Cuvier 306.
Cynewulf („Elene“) 77.
Cyrano Bergerac 214.
Cyrillonas 319.
Cyrus 265.

Dalembert 215f. 229.
Dante 49.
„Dantons Tod“ 274ff.
Darwinismus, literarischer 306.
David 320.
Daw Brown, Beatrice 80.
Debussy 361.
Debrunner, Albert 13. 460.
Delphos 240.
Democrit 225.
Deor 272.
Depras, Alphonse 384.
De Saint Pierre, Bernhardin 312.
De La Motte Fouqué 45.
De Staël 312f.
Descartes 247. 301. 311.
Deutschbein 97.
Deutschunterricht 462.
Dichter, Neugriechische 327.
Dichtung, Chinesische 382f.
— Deutsche der Gegenwart 79.
—, Germanische 258ff.
—, Griechische 75. 382f.
— des Mittelalters (Ihr Wesen und ihre Form) 183ff.
— Moderne, Spanische 158.

Dialekte, altgermanische 158.
Dibblee, G. Binnay 464.
Dictys s. Dares.
Dido (Sage) 82.
Diderot 20. 24ff. 312. 463.
Dieterich 326.
—, Karl 324.
Dietmar Lieder 333.
Dietrich 398f. 406f.
Digenis Akritas 325.
Dilthey, Wilh. 420.
Dionysios Areopagita (Definition des Körperschönen) 185.
Dörrer, Anton 156.
Dohm, P. 237.
Donar (Interpretat. durch Herkules mit Tacitus) 261.
Donati 371.
Dornseiff, F. 173.
Dostojewski 316.
Drama, Expressionistisches 285.
—, Naturalistisches 260.
Dramatik (Wesensdeutung) 77.
Dreifuß, Erwin Manuel 458.
Droege 414.
Droste 458.
Drach, Erich 13.
Dschingiskhan 318.
Du Bellay 13. 311.
Du Bos 23. 26.
Du Marsais 223.
Dümmler 406.
Düntzer, H. 63.
Dyroff, Ad. 186f. 190.

Ebeling 72.
Ebert, Max 383. 461.
Eckehard 403ff.
Eckenlied 79.
Eckermann 244.
—, Joh. Peter 75f.
Eckhard 232f.
Eckstein 66f.
Edda 91. 382.
Ede, W. 464.
Edert, E. 462.
Edikt von Nantes 252.
Ehrismann, G. 191. 239.
Eichendorff 160.
Eilhart von Oberge 462.
Einhard 50. (Vita Caroli Magni. Zeugnis f. Fränkische Heldenlieder) 271f.
Eirik 86f.
Eirik Bloðǫxt 83.
Eirikr hinn viðförli 94.
Eirikssaga ins maspaka 87.
Ekewart (gest. 1002) 400.
Ekkehard 157.
Ekhof 32.
Elegien, angelsächsische 267.
Elisäus 320.
Ella (Ags. König) 82.
Endter 77.
Engwer 240.
—, Th. 460. 463.
Entwicklungsroman, Deutscher 159.
Ephraim 319.
Epigramm, Byzantinisch. 323.
Epik (Wesensdeutung) 77.
Epikur 221ff.
Erasmus 460.
Erasmus, D. 157.
Erdmann, K. O. 169.
Erec = Gereint 444ff.
Erik 86.
Erlustigungskünstler, primitive in der nordischen Welt 269.
Ermanarich 273.
Ermatinger, Emil 79.
Eskender 322.
Etzel 388. 402f. 406ff.
Eugenianos 324.
Euphuismus 299.
Evrard 49.
Eyrbyggjasaga 41.
Eystein 85.
Eyvind Skaldaspillir 92.

Fabel 27.
Falk 164.
Falf-Torp 152.
Falkenlied (Literatur zum Falkenlied) 339ff.
Falkentraum 325.
Familiennamen, Juden 458.
Faral, Edmond 309.
—, Edmund 46f. 49ff.
Fardulf 272.
Farquhar, George 20.
Faust, Georg (1506) 61f.
—, Johann 64f.
„Faust“ s. Goethe.
Fehr, Bernhard 73. 75.
Fehrle, Eugen 240.
Feldegg 67.
Fénélon 105.
Fichte 425.
Ficinus 157.
Fidelino de Figueiredo 459.
Finnsburgfragment 273.
Firdusis Königsbuch 324.
Fischart 154.
Fischer, Kuno 58ff.
Fitela s. Sigmund.
Fjǫlnir 96.
Flemming, Willi 77.
Fletzcher 39. 41.
Flock, Oswald 70.
Flore und Blancheflor 324.
Florentia 324.
Foerster 445.
Folklore 305.
Fontenelle 228.
Forchhammer, Jörgen 385.
Fornaldasaga 97ff.
Forster, Georg 239.
Foulet, Lucien 48.
Fouqué 129.
Fraenkel, Ernst 240.
France, Anatole 464.
Franke, W. 464.
Fra Salimbene 47.
Frauenlob 79. 193. 197f.
Fredeger 270.
Freemann, Eduard A. 384.
Fremdwörterbuch, deutsches 80.
Frere 40.
Freund (Lat. Wörterbuch) 163.
Freyer, Hans 158.
Freyr 93.
Frið-Froði 94. 96.
Frings, Th. 240.
Frobenius 155.
Froði 94. 96.
Fröhlich, A. 176.
Fronde 204f. 210.
Frotho 90. 94. 96.

Galfrid 90.
Galloromanisch 384.
Gaston Paris 307. 309.
Gaufredus de Vinosalvo 189f.
Gautier d'Arras 48. 325.
Gautier Map 47.
Gebhardt, Emile 50.
Geiger 164.
Geisa (972—997) 401.
Gelimer 267.
Gellert 20.
Gelmizez, Diego 141.
Gemeinschaftsdichtung, primitive 259. 263.
Genesis 158.
Geniebegriff 461.
Geoffroi de Vinsauf 49.
Geometrie 323.
George, Stephan 299. 301.
von Geramb, V. 460.
Gercke, Paul 239.
Gerecke, Paul 461.
Gerhard, Melitta 159.
Gering, Hugo 382.
Germanicus 259.
Gerning 150.
Gero (gest. 965) 400.
Gérondif 384.
Gerstenberg „Ugolino" 31. „Braut" 39.
Gervasius von Tilbury 380.
Gesar Sage 318.
Geschichte, Philosophie, England 460.
Geschichtsschreiber, lateinische, deutscher Nation 157.
Gesta Roderici Campidocti 49.
Gide, A. 316.
Giese, Wilh. 462.
Giordano Bruno 419.
Giselher 408. 414.
Glasenapp 383.
—, V. 460.
Glaser, Kurt 158.
Glauser, K. 464.
Gloger 454.
Glymdrapa 260.
Goedecke, Karl 462.
Goethe 2. 14. 19. 37. 39. 44. 46. 306. 314. 415ff. 100ff. 139. Bettina 159. Charlotte Buff. 100. Christiane Vulpius 112. Claudine von Villa Bella 432. Clavigo 100. Friederike Brion 100. 417. Egmont 120f. 129. 278. 428. 432. Epik 442. Erlkönig 38f. 120f. Erwin und Elmire 432. Faust 7ff. 43. 58ff. 61ff. 493. 113. Gespräche mit Eckermann 78f. Die Fischerin 432. Gedichte 243. Götz von Berlichingen 40. 116. 119ff. 432. Hermann und Dorothea (Epischer Stil) 460. Iphigenie 417. 432. Jerry und Räteli 432. Lila 432. Lili 100. 416. Mignon (Entstehung, Name, Gestaltung) 100. Orest 417. Corona Schröter 112. Frau von Stein 100ff. 416f. Fritz von Stein 100ff. Stella 417. Tasso 100. 116. 429. 432. Die natürliche Tochter 252. Wahlverwandtschaften 160. Werther 100. 116. 136f. 419. Wilhelm Meister 42. 159. 100ff. 129ff. Scherz, List und Rache 432. -Probleme 160. Goethe und Plotin 155. Goethe und sein Zeitalter 79.
Goetz, Walter 79.
Goldsmith 384.
Gombert, Dorr J. 462.
Góngora 297. 302.
Gormond 90f.
Gormondsage 98.
Gornemanz-Episode 452.
Gottesbeweis, teleologischer 227.
Gottesfreund-Literatur 239. 461.
Gottfried von Neissen 124.
Gottfried von Straßburg 14. 462f.
Gottjod 80.
Gottschalk, Frdr. 128.
Gottsched 430. 432.
Gourmond, Remyde 297.
Goyert, G. 464.
Gozzi, Carlo 432.
Grabbe „Napoleon" u. a. 274ff.
Grabmann, M. 185ff.
Graff 165.
Gralkönigs-Episode 451.
Gralssage 332.
Grammaire française 458.
Gregor der Große 53.
Grienberger, Th. 237.
Griepenkerl „Robbespierre" 284.
Grimm 29. (Erklärung des Namens Hadding) 165. 263. 462.
— Brüder 139. 458.
— Hermann 108.
— J. 237.
— Jakob 412f.
— Melchior 216.
— Wilh. 272. 462.
Griseldisstoff 238.
Großmann, R. 462.
—, Ludw. 79.
Grund-Neumann 384.
Grund-Schwabe 384.
Grundmann, Herbert 238.
Gudrun 325.
Gudrunsage 462.
Guðrunar-Kviða II. 91.
Gülzow, Erich 155. 451.
Gündel, F. 157.
Güntert, H. 161. 165. 169.
—, Hermann 240.
Guillaume le Maréchal 47.
Guizot 306.
Gundolf 234.
Gunnlaugssaga Ormstungu 159.
Gunther 398f. 402ff.
Gunthram (Fränk.-Burgundischer König) 270.
Guschtasp 324.
Gustav, Adolf 132.
Guttmann, Julius 380.
Gutzkow (Nachruf auf Büchner) 282.
Gyraldus, L. 157.

Haas, J. 463.
Haasbauer, Anton 516. 239.
Haase, F. 164. 167ff.

Haag, Karl 462.
Haberland, P. 159.
Haddingsage 89ff.
Haddinja (Namenserklärungen) 91ff.
Hämel, A. 309.
—, Adalbert 141ff.
—, E. 46.
v. d. Hagen 41. 123. 127.
Hagen 402ff. 398f.
Haleygjatal 92.
Halfdan 83.
Halpersohn 191. 194.
Hamann 75. 421. 427.
Hamdirlied 273.
Hamilton, Arthur 461.
Hammerich, L. L. 383.
v. Hammerstein-Purgstall 139.
Hankamer, Paul 159. 277.
Hansen 333.
Hans Sachs 428. 430.
Harald der Gestrenge 90.
—, Kampfzahn 94.
—, Schönhaar 268.
Haraldskvæði 267.
Hardy, Thomas 384.
Harris, James 25f.
Hartmann von Aue 195. 447.
Haß, W. 80.
Hasting 90ff.
Háttalykill 83ff.
Hatzfeld, Helmuth 74. 103. 382.
Hauff 66.
Haupt 233.
Hauptmann, Gerhard „Michel Kramer“ 457.
Havamál 260.
Haxthausen, Werner von 458. 462.
—, Sofie von 458.
Hebbel 285.
Hecht 77. 164. 168. 177.
—, H. 158.
—, Hans 461.
—, N. 164.
Hecker, August 77.
Heckscher 155.
Heep, Martha 460.
Hegel 150.
Heine 12.
Heinertz 237.
Heininger, Friedrich 157.
Heinrich der Glichzaere 239.
—, Julius von Braunschweig (Dramen) 79.
— der Löwe 411.
— von Meißen 79.
— von Melk 332.
— von Morungen 124.
— von Veldecke 333.
Heintze-Cascorbi 458.
Heiß, Hanns 74.
Heldenlied 267 u. a.
Heldenlieder, Fränkische 271. German. 271.
Heldenpoesie (Gallier) 258.
Heldensage, Deutsche 461.
—, Indogermanische 318.
Helgakvida Hundingsbana II. 91.
— — 260.
Heliand 319.
Helianth 13. 16. 18.
Hellmann, Hanna 154.
Helm (Homer-Herkules Theorie) 261.
Helten, L. Van 235ff.
Hengsberger, K. 149ff.
Henne am Rhyn, Otto 104.
Hensel 32f.
Herdegen 164ff.
Herder 25. 41 (Volkslieder). 75. 158 (Briefwechsel mit K. Flachsland). 104. 305. 415ff.
Heriod 75.
Herkules 261.
—, armenischer 319.
Herkuleslieder 260.
Hero und Leander 323. 326.
Herodes 234f.
Herodot (Skythische Ethnographie 154. 240. 261. 321.
Herriot, Edouard 384.
Herrmann 92f. 96.
Hertz, Heinrich 464.
„Herzog Ernst“ 324. 396.
Hesbernus 89.
Hettner 306. 312.
Heusler 57. 73. 262 (agm. Dichtung). 263 (Rekonstruktion des Schneerätsels). 396. 398. 405f.
Hiemer 147f.
Hildebrand (Nib.-Lied) 403f.
Hildebrandslied 41. 273. 405.
Hilka, A. 158.
—, Alfons 461.
Hiller 432.
Hirth 165. 458.
Hölderlin 147ff. 252 (Tod des Empedokles).
Hofdichtung (Preislied, Totenklage ostgerman.) 259.
Hoffmann, E. T. A. 139. 439.
D'Holbach 215.
Holberg 20.
Holger, Johannsen 455f.
Holthausen, F. 77. 128. 380. 382. 453ff.
Hóman 406.
Homer 15. 17. 25. 28. 75. 325. 352. 442.
Hoops (Reallexikon) 263.
Houber, H. H. 75ff.
Horaz 25. 221. 463.
Hrólfssaga Kraka 85ff.
Hvidserk 87f.
Hübener, Georg 160.
Hübner, R. 156.
Hufeland, C. W. 234.
Hugdieterich 127.
Hugo le Primat 50.
Hugo von Trimberg 159.
Hugo, Victor 214. 314. 286 (Der Glöckner von N. D.).
Hugo von St. Victor 187f. 200f.
Huizinga, J. 104.
Hunnenschlacht-Lied 237.
Husserl 172.
Hymnenpoesie, Byzantinische 323.
Hyndluljóð 91.

Ibsen „Brandt“ 276.
Iffland 38. 252.
Ilias 14ff. 325.
Individualpoesie (Germanische Dichtung) 259.
Institut, Nordisches, Greifswald 80.
Ipsen, Gunther 158.

Iring und Irminfired 277.
Irving, E. 203.
Isidor von Sevilla 64.
Islendingabók 83f.

Jacob, G. 380.
Jacobi, Friedr. Heinr. 427.
Jacobsen, Lis 79.
Jahncke, E. 240. 463f.
Jancke, Rud. 274ff.
Jakob, Georg 461.
Jamiceson, R. 41.
Jan, Eduard von 305.
Janet, P. 229.
Jantzen, Herm. 158.
Jean Paul (Einfluß auf den Stil Carlyles) 204.
Jean de Meung 47.
Jente, Richard 383.
Jeremias, Prophet 321.
Jespersen 4.
Joachim von Floris 238.
Johann von Würzburg 197. 200.
Johannes Anglicus 197.
Johannesson, A. 237.
Johannsson, J. Viktor 463.
Jolles, André 158.
Jones 4.
Jonge, Alfred R. de 383.
Jónsson, F. 98f.
Jordan, Jorgu 159.
—, Leo 214.
Jordanes (Totenlieder für Theoderich) 270f.
Jostes, Franz 79. 159.
Julian Apostata 266.

Kaarle Kron Skandinavisk Mytologi) 95.
Kaiserchronik 346. 396.
Kalepky 455.
Kalilah und Dimnah 324.
Kambysesroman 320.
Kant 37. 247. 423ff.
Kappelmacher 460.
Kapteyn, J. M. N. 157.
Karrer 233.
Kasia 323.
Katôyûn 324.
Katharsis 28f.
Kayser (Komponist 1787) 432.
„Kebra Nagart" 321.
Keinz 233.
Keisersverg 165.
Keller „Grüne Heinrich", „Sieben Legenden" 433ff.
Kellner, Leon 239.
Kelten 262.
Keltergomanen 159.
Kemble 40.
Ketla 321.
Kienast, R. 79.
Kieseritzky, Ernst 159.
Kinkel, Gotthard 383.
Kißling, Helmut 79.
Kittredge, G. L. 57.
Kjellmann 69.
Klage 395ff.
Klassizismus 312.
—, französ. 257.
—, vorbarocker 78.
Klauer 101.
Kleist 154. 383. „Michael Kohlhaas" 79. „Prinz Frdr. v. Homburg" 79. „Zerbr. Krug" 379f. „Die Fam. Schroffenstein" 252.
Klemperer 286ff. 382.
—, V. 74. 230.
Klerikerliteratur, mittelalterlich-lateinische 330.
Klinghardt 2. 4. 464.
Klopstock 31. 136. 138.
Kluckhohn, P. 159.
Kluge, Frdr. 63. 258 (Denkschrift). 263.
Knebel 150.
Knut der Große 82.
Koch, Franz 155.
—, John 36. 117ff.
Körner 427.
—, Jos. 79. 380. 234. 303.
Körte-Bronikowski 155.
Komödie, frühhumanistische 460.
Konferenz, Phonetik, Kopenhagener 385ff.
Konrad von Würzburg 191ff. 199. 239. 461.
Konstantin 322.
Koppitz, Alfred 159.
Kotzebue 41.
Krakumál 85. 89.
Krappe, A. H. 58.
Kraus, C. v. 79.
Krebs, Elvira 160.
Kreipe, Christian Edzard 158.
Kreuzzüge 323.
Kriegslieder, germanische 260.
Kriemhild 325. 379f. 402. 406ff.
Krüger 238.
—, F. 158f.
Krumbacher 324.
Künsberg, Eberhard, Frh. von 381.
Kürenberg 333ff. 348ff.
—, Botenlied bei 350.
—, Frauenlied bei 347ff.
—, Charaktere in der Lyrik 344ff.
—, Stellung in der Geschichte des deutschen Minnesangs 331ff.
Kützer, Laura M. 240.
Kuhlmann, Rudolf 383.
Kunstpoesie (germanische Dichtung) 259.
Kunsttheorie, scholastische 184ff.

Lachmann 75. 80. 100. 127.
Lämmerhirt 406f.
Lafontaine 103. 383.
Lalibala 321.
Lamartine 302.
Lamarck 214.
Lamprecht 405.
La Mettrie 220. 222.
La Motte Fouqué 138.
Langzeile 263. 273f.
Lanson, Gustave 69. 215. 230. 232.
Laserstein, Käte 238.
Lathgertasage 85.
Laurin 127. 396.
Lautschattierungen 391f.
Lautschrift, universelle 386.
Lautsymbolik 13.
Lautverschiebung, Germanische 240.
Lavater 104f. 426.
Lazarus (Völkerpsychologie) 164.
Lecky 463.
Legend of the hairy anchorite 461.

Legende von den drei Ratschlägen Salomons 50.
Legouis, Emile 157.
Lehmann, W. 233.
Leib, Kilian 61.
Leibniz 155. 228. 423ff.
Leitzmann, Alb. 462.
Le Mascrier 224ff.
Lemcke, Heinr. 248.
Lemm, O. von 320.
„Leonore" 37.
Leopold, W. 204.
Leppla, Rupprecht 457.
Lerch 71. 240.
—, E. 463.
Lessiak 238.
Lessing: Hambg. Dram. 19. 23. Miß Sar. Samps. 19. 22. 32f. 136f. Minna von Barnh. 18ff. Emilia Gal. 18ff. Laokoon 19. 23. 25ff.
Lettow-Vorbeck 66f.
Lewis, Matthew 39f. 42. 120.
Mönche von Leyre 141.
Liebeslyrik, primitive, im deutschen Volke (Literatur darüber) 331.
Lied von den zwei Königskindern 326.
Lieder, Cambridger 158.
—, lateinische, geistliche, mittelalterl. 157.
—, lateinische, fahrender Schüler aus der Staufenzeit 157.
Liestol, Knut 99. 158.
Literatur, Äthiopische 319f.
—, Altägyptische 318.
—, Altfranzösische 313.
—, Alttürkische 327.
—, Arabische 318. 321. 327.
—, Armenische 319.
—, Asiatische 317. 327.
—, Byzantinische 322ff.
—, Chinesische 318.
—, Comparé 306.
—, Englische 73.
—, Europäische 306ff. 317.
—, Française 160.
—, Französische (Problem der Grundlage) 52f.
Literatur, Französische im Mittelalter 46ff.
—, Hebräische 318.
—, Indische 318. 383. 460.
—, Japanische 318.
—, Keltische 50.
—, Koptische 319f.
—, Klassische 311.
—, Lateinische 330.
—, Lateinische im Mittelalter 46ff.
—, Mesopotamische 318.
—, Mongolische 318.
—, Neugriechische 324.
—, Neutürkische 327.
—, Nordamerikanische 239.
—, Norwegische 460.
—, des Orients 317.
—, Persische 318. 327.
—, Portugiesische 459.
—, Römische 460.
—, Romanische 74. 382.
—, Russische 327.
—, Spanische 158.
—, Spanische des Mittelalters 381.
—, Syrische 319.
—, Westeuropäische 327.
Literaturbetrachtung, Vergleichende 305ff.
Literaturbrücken, westöstliche 317ff.
Literaturgeschichte des deutschen Minnesangs 328.
Literaturgeschichte, Französische 305ff. 463.
Literaturgeschichte, Italienische 461.
Literaturwissenschaft, Methodik der 255.
Littmann 321.
Littré 306.
Livius 49.
Locarno 384.
Locke 220.
Lockhart 43.
Lokerus (Kurländ. König) 93.
Lokotsch, Karl 239.
Loomis, Rogu Sherman 383.
Lopez de Ayala 49.
Lorenzo de Medici 74.
Loti, Pierre 464.
Lovarini, E. 459.
Lubbock 463.
Luca Signorelli 456f.
Lucan 272.
Lucian 460.
Lucka 67.
Lucrez 221. 225.
Lutgeri (Vita) 271.
Ludovici (Vita) 272.
Ludwig der Fromme 272. 319.
Ludwig, Maria 155.
Ludwig XV. 252.
Lübke 326f.
Lüdecke, H. 78.
Lühr, Wilhelm 384.
Lützow 45.
Luick 3f.
Lunzer, Justus 461.
Lutz, E. 186.
Lybistros 325.
Läftman Emil 68. 152.

Mabinogi 78.
Mabinogienfeage 444ff.
Macalister 380.
Macchiavelli 74.
Mackensen, L. 461.
Mackenzie 137.
—, Henry 36.
Maeterlinck (Novalisstudie) 316.
Mätzner 383.
Magelone 324.
Mahlow, Georg 383.
Maier, Jacob 38.
Maillet 214. 222. 224. 228ff.
Mallarmé 286.
—, Stéphane 79.
Maupassant, Guy 384.
Mayne, Harr- 159.
Manessische Hs. 193.
Manlius, Johann 62.
Manly, John Matthew 383.
Mann, Thomas „Tod in Venedig" 374ff.
Mantik, germ. 264.
Marbod 266.
Marbode 48. 50.
Marino 74.
Marivaux 384.
Marke 411.
Marold, Werner 383.

Marty 169. 176f.
Marufke, W. 464.
Masing, Oskar 382.
Materialismus, monistischer 222f. 299.
Matthaeus von Vendôme (Definition des Körperschönen, abgegrenzt gegen Seelenschönheit) 185. 192.
Matthes, Paula 172.
Matthisson 303.
Mayr, Otto 330ff.
Meer, Jan, von der 157.
Meier, Fritz 384.
Meinlot 333.
Meißner, R. 191.
Meisen, Karl 157.
Melbricus 96.
Melloté 214.
Menander 48.
Mendelssohn 23. 26. 28f.
—, Moses 380.
Melanchton, Philipp 62. 65.
Merker, Paul 80. 460.
Merswin 239. 461.
Metellus 72.
Metrik, Englische 462.
Meyer, C. F. 301. 456f. („Nach einem Niederländer").
—, Fritz 463.
—, G. 243.
—, Wilh. Herleitung der vierhebigen Langzeile getrennt von der Alliteration aus der lateinischen Rhythmik.) 330. 237.
Meyer-Benfey, H. 234.
Meyer-Weyel 384.
Michesl, V. 158.
Michels, Viktor 460.
Mignon 100 ff.
Milton 43. 158.
Minnelyrik, provençalische 310.
Minnesang, deutscher 328 ff.
Minnesang (Allgemeine Literatur über Minnesang) 328 ff.
Minnesang Theorien 328ff.
Minde-Pouet 234. 283.
Minor 108.
Mints 204.
Mirabeaud, J. R. 213 ff. („Le Monde".)
Moes, Moltke 157.
Mogk, Eugen 159. 461.
Molière 32. 103.
Momigliano, A. 351.
Montag, W. 156.
Montaigne 213. 218. 222. 232.
Montemayor 297 f.
Montesinos, F. J. 258.
Montesquieu 153. 423.
Morel-Fatio 46f.
Morén 68.
Mringer 41. 43. 123ff.
Morris 234.
Morsbach, L. 158. 461.
Mortier, Alfred 459.
Mosler, H. 80.
Moscheles 45.
Moser 66f.
Moser, Virgil 380.
Moses von Chorene 320.
Mügeln 191.
Mühlhausen, Ludwig 78.
Müllenhoff 263. 272.
Müller, F. M. 454f.
Müller, Günther 328.
Müller, Johann Gottwert 431.
Müller, Max 384.
Müller, W. 463f.
Müller, Walther 157.
Müller Lyer 388. 394.
Müsebeck, 155.
Mundarten, deutsche an der Newa 462.
—, oberdeutsche 239.
—, oberösterreichische 239.
Mundart, Odenwälder 462.
Mundt, M. 384.
Musäus 128f. 138.
Mystik im Luthertum 159.
Myth, Geltic 383.
Mythologie, Skandinavische 95.

„Napoleon" (Grabbe) 274ff.
Nationalsprache, argentinische, zum Problem der 79.
Naumann, Hans 159. 411.
Naigeon 215f. 223ff.
Neckel 403. 405.
Neidhart von Reuenthal 233.
Nerses 370.
Neubert 74. 382.
Neumann 400. 411. 423.
Neumann, Friedrich 79. 460.
Neuspanisch, Einführung 238.
Nibelungen-Forschung 160.
Nibelungenfrage 240.
Nibelungenlied 41. 75. 126f. 395ff.
Nibelungensage 84. 86. 89.
Nibelungenstrophe 330f.
Nieztsche 276. 285.
Nihilismus 278.
Nikolaus (Isländ. Abt, Reisetagebuch) 84.
Nivard 48.
Njǫrd (Mythen) 94f.
Norden 265.
Noreen, Erik 4. 263.
Northup 77.
Novalis 303. 316.
Novellenstudien, Mittelhochdeutsche 239.

Ochs, Ernst 158.
Odin 92ff.
Odyssee 13f. 50.
Ödipus 464.
Ödipuskomplex 155.
Oehlke, Waldemar 317ff.
Östergren, Olof 80. 462.
Olivero, Friderico 463.
Olrik 92f. 99.
Olsen, N. 237.
Onomasiologie 277.
Oper, Italienische 432
Opitz, Martin 78.
Oppenheim, D. E. 377f.
Orakeldeutung, germanische 263.
Ordbok, Nusvensk 80 462.
Orkneyinga-Saga 83.
Ortsnamen, Oberösterreich 458.
Oswald von Wolkenstein 383.
Oster, H. 80.

Ostgermanen (Poesie) 259.
Otfrid 272. 414.
Otnit 127.
Otto von Freising 80.
Otto von Wittelsbach 38.
Ovid 48f. 221. 272. 330. 367.
Ǫrvar Odds Saga 95.

Palei 74.
Palmer 4.
Pankhurst, E. Sylvia 240.
Pantheismus 229.
Panzer 55. 57. 78. 460.
Parzival 383. 449ff.
Passy 4.
Paul 7. 164.
Paul, H. 169. 461.
Paulus Diakonus 271.
Pedersen 152.
Pennant 454.
Penzer, N. M. 58.
Perceval s. Parzival.
Peredur s. Parzival.
Percy 41.
Pestalozzi 400.
Petersen 78.
Petersen, Julius 76f. 383.
Petersen, J. 460.
Petrarca 49. 79. (Darstellung seines Lebensgefühls) 238. 310. 360.
Petricioni, H. 381.
Petrus Damianus 380.
Pfandl 158.
Pfandl, Ludwig 461.
Pfenniger 104.
Pfister, Frdr. 240. 462.
Phules 323.
Phonetik 2. 454. 386ff. (Grundlage der Phonetik)
Phonetik, neue 385ff.
Physiologie 321. 324.
Pichler, Adolf 156.
Pidal, R. Menander 141.
Pietismus...im Luthertum 159.
Pilgrim 400.
Pio Rayno 273.
Piper, Otto 449.
Pitaval 155.
Planude 319.
Platen, Graf von (Familiengeschichte) 378f.
Platen (Ballade „Lucca Signorelli") 457.
Plato 200. 220.
Platon 24.
Plattner 70.
Plautus 48.
Pleier 195.
Plinius 51.
Plotin 155. 425.
Pluche 225. 227f.
Poe, E. A. 384.
Poizat, Alfred 288. 296.
Pokorny 380.
Polignac 225. 227ff.
Polizian 74. 350ff.
Pontano 74.
Porzig, Walther 158, 174.
Pott, F. A. 161.
Poutsma 236.
Preislied 267. u. a.
Pressensé, Mme E. de 160.
Priester Wernher Maria 240.
Priscus 267 (Schleiertanzlied vermutlich gotischer Mädchen) 267ff. (Preislied auf Attila)
Pröck, von 149ff.
Prokop 267. 270.
Properz 221.
Pseudobullen, Porscher 401.

Quérard 215.

Rabenlied 268. 271.
Racine 31. 299.
Radcliffe, Anne 37.
Rätsel, altengl. 453ff.
Ragnarsaga Loðbrókar 81ff.
Rahmer 234.
Ramayana 325.
Rambouillet 298.
Ramón de Mesonero Romanos 159.
Ramon de la Cruz 461.
Rangabé 327.
Ranisch 98.
Radcliffe 42.
Rauhut 295. 297. 299ff.
—, Franz 292.
—, Fritz 79.
Ravenna 272.
Rayna s. Pio Rayna.
Read, Williams A. 239. 383.
Reallexikon der Vorgeschichte 561.
Recht, Deutsches, im Spiegel deutscher Sprichwörter 80.
Rechtssprachgeographie 381.
Reeves, Clara 37.
Reibelaut, germanischer 238.
Reichardt 105.
Reimar 193.
Reinach 380.
Reinaert Fragments, The Cambridge 240.
Reinhart, Text des alten 80.
Reinhart-Fuchs-Kritik 239.
Reinecke Fuchs 325.
Reissug, K. 164.
Religionsgeschichte, germanische 159. 461.
Religion, keltogermanische 79.
Renaissance, Italienische (Problem der Entstehung) 50.
— italienne 459.
— otonische 80
Renan 50.
—, E. 315.
Retzsch 43.
Richey, Margeret F. 383.
Richthofen v., 237.
Riddle, Lawrence Melville 158.
Riemann 108.
Rietenburg 333.
Riezler, Siegmund 62.
Ritschl 244.
Ritter, Richard 191. (Die Einleitungen der altd. Epen).
„Robbespierre" 284.
Robert de Criklade 50.
Römer von, 104.
Roethe 79. 160. 191. 193. 399ff. 409. 414.
Rohlfs, G. 158.
—, Gerhart 461.

Rokoko in der deutschen Dichtung 79.
Rokoko-Epik, englische 160.
Roland 325.
Rolandsgeste, lateinische 143.
Rolandslegende 143.
Rolandslied 46. 54. 309. s. Chanson de Roland.
Roland-Probleme 141ff.
Rolandsage 143ff.
Rollfuß, C. 464.
Romain Rolland 464.
Roman, afrz. von den sieben Weisen 324.
— griechischer 323.
— höfischer 444.
— englischer 160.
Romane Chrétiens 445.
Romanos 323.
Romantik, französ. 313.
Romance, Arthurian 383.
Ronsard 302.
Rosengarten 127.
Rosenberg, Hans 157.
Rosenfeld, Hans Frdr. 239.
Rosenhagen 328.
Rosenkreutzer-Schriften 79.
Rosenthal, Erwin 186.
Rosimuns Vaterrache 237.
Rossi, V. 459.
Rothacker 159.
„Rother" 396.
Rotswith 415.
Rousseau, J. J. 301. 313. 424. 432.
Roussel, Anna 383.
Rudolf von Ems 191. 195. 197. 239. 321. 462.
Rübel 72.
Rückert, O. 80.
Rüdiger 398. 402. 305ff.
Ruiz, Juan 49.
Rümzlant 191.
Runen 263.
Runeninschriften (Gallehus, Tune, Kjälevig) 264. Thorsberg. 237.
Ruodlieb 414.
Ruppert y Ujavari 240.
Ruskin 463.
Russo, Luigi 240.
Rutebeuf 47.
Rutz, Jos. 454ff.
Ruzzante 459ff.
Rǫgnvald 83ff.

Sage, irische 82.
—, vom König Salomo 321.
—, von der Königin von Saba 321.
—, northumbrische 82.
Sagengeschichte Englands 97.
—, germanische 159.
Sahlgren, Jöran 80.
Saint-Beuve 306.
Saintsbury 204.
Saran 4.
Sarauw, Ch. 383.
Sardou 295.
Saroïhandy, J. 141ff.
Sarsa Dengel 321.
Sartor 464.
Sauglaute 392.
Saxo 85. 87ff. 272.
Scott, Sir Walter 14. 30. 117ff.
Schad, G. 384.
Schade, Richard 463.
Schaeffer, Albrecht 18.
Schauer, Hans 158.
Schelling 150. 419.
Schenute (Kloster, Parallele zu St. Gallen) 320.
Scherer, Wilh. 58.
Scheunemann, Oscar, 384.
Schildbuckel, Thorsberger Runeninschrift. 237.
Schiller. 12. 16. 31. 111. 136ff. 417. 427. Fiesco 40. 138. 464. Kabale und Liebe 39. Räuber 36. 40. Wallenstein 40.
Schinásy, Ibrahim 327.
Schionatulander 383.
Schirmunski, Viktor 462.
Schlegel 14ff.
—, A. W. 303.
Schleicher 167.
Schleichersche Schule 161. 164.
Schleiertanzlied, gotischer Mädchen 267.
Schletterer 105.
Schlösser, Rudolf 378.
Schmid, Siegfried 151.
Schmidt-Petersen 236.
Schneewittchenmotiv 323.
Schneider, F. J. 157.
—, Ferdinand Josef 460.
Schoell, Frank L. 157.
Schön, E. 78.
Schöppers, Jakob 461.
Scholastik 184ff.
Schomerus 383. 460.
Schopenhauer 105. 247. 297. 417.
Schottenloher 61ff.
Schröder, Edward 77. 80. 239. 270. 462.
Schröfl, Aloys 240. 401.
Schröter, Ernst.
Schubart, Ch. D. 39.
Schuchardt, H. 173, 241.
Schürr, Friedr. 146.
Schütte, Gudmund 80.
Schulphonetik 388.
Schulte-Kemminghausen, Karl 461.
Schulz, Hans 80.
—, Erich 461.
Schwab, Christoph 147ff.
—, Gustav 45.
Schwarz, Ernst 238. 458.
Schwedtke, Kurt 384.
Sechehaye, Albert 381ff. 458.
Seiler, Fdr. 103.
Sélincourt, Basil de 160.
Semasiologie 164ff.
Seneca 49. 64. 221.
Sensualismus 422.
Serra, Giandomenico 383.
Sévigné 76.
Sexualsymbole 155.
Shaftsbury 25. 418ff
Shakespeare 30. 50. 60. 204. 314. 430ff., in Deutschland 78. The Proverbs 383. Kaufmann von Venedig 22ff. Römerdramen 464.
Sibyllenglaube 50.
Sidonius Appollinaris 267. 269.
Siemon 384.
Sievers 4. 7ff.
Sigmund und Fitela 273.
Sigune 383.

Sigurd 86.
Sigurdfragment 273.
Sijones, B. 382.
Silberer 155.
Simson 325.
von Sinclair, Isaak 148ff.
Sindbad 324.
Singspiel, Engl. 432.
Sirven 214.
Skaði 95.
Skene, James 39.
Skythen 261ff.
Snorri 90.
Soest, Johann von 63ff.
Sollipsimus, spanischer 298.
Solomo 327.
Somadewa 55ff.
Sommer, Ferdinand 460.
Sommerfeld, Martin 160.
Sophokles 26.
Soula, Camilla 288ff.
Spanier, M. 80.
Sparnay, H. 463.
Spengler, Oswald 29.
Sperber 162. 164. 169. 171. 175.
Spielhagen 15. 66.
Spielmannsdichter 396.
Spieß, H. 77.
Spindler, Robert 462.
Spinoza 155. 228ff. 247. 419. 425ff.
Spiritualismus . . . im Luthertum 159.
Spitzer, Leo 73. 154. 455.
Spondanus, J. 157.
Spottgedichte, german. 266.
Sprachatlas 381. 462.
Sprache, griech. 383.
Sprachgrenze, schwäb.-fränk. 462.
Sprachschatz, galloroman. 384.
Stabreim (in der Personen-Namengebung). 262f.
Stael, von 315.
Stammler, Wolfgang 160.
Stanze (Künstlerischer Wert) 350ff.
Statius 48.
Steche, Theodor 463.
Steckner, Hans 460.
Steig, R. 234.
Steig, Reinhold 159.
Steinsberg, von 38.
Steinthal 164.
Steller 236.
Stenzel 4. 172f.
Stephanites und Ichnelatas" 324.
Stephanus, H. 157.
Stil (Methodenlehre des Stils) 248ff.
Stilistik 1ff.
Stoa 228.
Stoecklin, Adele 328.
Stolberg 194.
Storm „Aquis Submersum" 457.
Suetor 50.
Sütterlin, Ludwig 158
Sukthankar 383. 460.
Sulzer-Gebings, E. 456.
Sully-Pridhomme 3. 7.
Svanhild 273.
Svein Tjugusskegg 82.
Syntaxis, Afrikaanse 157.
Strabo 154.
Strauch, Ph. 157. 239. 461. 466.
Strauß, Ludwig 152.
Strecker (Cambridge-Lieder) 201. 404.
Strecker, Karl 158.
Streitberg, Wilhelm 10. 157. 237. 460.
Stroppel, Robert 460.
Studites 323.
Sturm und Drang 279ff. 416.
Strzygowski, J. 322.

Tacitus 259f.
Taine, Hippolyte 306. 316.
Targitaos (und seine drei Söhne = Theo Etnogonie, griechische) 262.
Tasso 74. 215. 351ff.
Tatian 158. 319.
Tavernier 145.
Tawney 58.
Taylor 37. 118. 187.
Teichner 191. 196.
Tell 252.
Tertullian 225.
Textkritik (i. 18. Jh.) 213ff.
Thackeray, W. M. 463.
Thalmann, Mariane 378.
Theater, altengl. 78.
Theo Etnogonie, westgerman. und ihre Übereinstimmung bei den Skythen, Semiten und Nordgermanen.) 262.
Thibaudet, Albert 290ff.
Thidreksaga 399. 403. 406.
Thon, Alfred 383.
Thomas 48.
— von Aquino 186ff.
— Murner 80.
Thomasin von Zirclaria 201.
Thorbjörn Hornklofi 228. 270.
Thorslieder 261.
Thüme, Hans 461.
Thumb, Albert 460.
Thurisind 273.
Thurneysen 450.
Tieck 252.
—, Ludwig 78.
Tiergeschichten 325.
Timanthes 25.
Timur 318.
Titurel, Jüngere 97f. 197.
Tobler 69ff. 164. 455.
Tobler-Meyer 458.
Tolstoi 316.
Tonnelat, Ernst 463.
Topnimastik, Rumänische 169.
Totenklage 267. u. a.
Tragödie, griech. 78.
Transkriptionsfrage, Phonetische 385ff.
Traube 46.
Trautmann 77. 380. 453.
Treidler, H. 240.
Treitschke 458.
Trithenius 62.
Tristan 310. 452. 323.
Tristanforschung 462.
Trojanerkrieg 159.
Troubadourlyrik (Literatur über Troubadourlyrik) 329.
Tschudi, Ägidius 42. 122f.
Turpin 142, 144f.
Tytler, A. E. 36.
Tzeutschler, A. 464.

Ubbe 83. 87. 89.
Uhland 124.
Ulrich Füeterer 449.
Ullrich, Hermann 378.

Vagantendichtung (Literatur über Einfluß der V. auf die Lyrik. Walther von der Vogelweide) 330.
Vaillant, René E. G. 463.
Vasari 456f.
Vasco da Gama 322.
Vater-Sohn-Konflikt 457.
Vegetius 260.
Venantius Fortunatus 269
Vergil 26. 50. 367. s. Virgil.
Vèrnay, J. 156.
Vico 305.
Viebig 67.
Viktor, K. 191.
Vifilsborg und Luna 85.
Villemain 306. 312.
Vincent, Auguste 384.
Virgil 48. 221. 272. 352. 415. s. Vergil,
— „Äneis" (Literatur darüber) 330.
Virginia-Stoff 34f.
Vitalis 48.
Vitellius 259.
Völcker, Otto 384.
Völkerpsychologie 164.
Vogt, 328. 396f.
Volker 405 u. a.
Volkslied, altfranz. (Literatur darüber) 329.
Volkspoesie, Malaische. 318.
—, Madagassische 318.
—, Neugriechische 324.
Vollmer, Hans 463.
Voltaire 26. 30. 32. 44. 214f. 217ff. 251. 312. 463.
Voretsch, Karl 158. 160.
Vorwahl, H. 155.
Voss, Richard 246.
Vossler 46. 310. 351.
Vowinkel, Ernst 160.
Vries, Jan de 80ff.

Waag, A. 179.
Wace 47.
Wachter, Georg 37.
Wachtler, H. 80.
Wacker, Gertrud 240.
Wackernagel 72.
Wackernell, Jos. Ed 156.
Wächter, Leonhard 40.
Wagner, Richard 295. 301.
Wahl, Gustav 460.
Wale, Julius 158.
Walahfrid Strabo 49. 157.
Waldere 403f.
Wallenstein 132. 137. 252.
Wallner, A. 239.
Walpole, Horace 37.
Waltharius 395ff.
Walter 235.
Walther von der Vogelweide, 193.
Waltherlied 157.
Waktzhersage 402ff.
Walzel, Oskar 73. 382. 460.
Wandalen 267 u. a.
Wardow 128.
Wartburg, Walther von 384.
Wassermann 66.
Wasserzieher, Ernst 67. 384.
Weber 127. 138. 400.
—, Gottfried 411.
—, Heinrich 41.
—, Veit 40.
Wechsler, Eduard 463.
Weerenbeck, B. H. J. 384.
Weidemann, Carla 202ff.
Weigand 165.
Weisse, Felix 23. 432.
Weissenau 147.
Weissgerber, Leo 161.
Wellander 164. 168ff.
Wells, H. 384.
Weltlautschrift 387.
Wendriner 459.
Werner, Ernst 158.
—, Zacharias 252.
Werthern-Neunheiligen, Gräfin 429.
Wesle, Carl 240.
Westgermanen, Dichtung 259.
—, Gesang der 259
Wickingersage 81ff.
Widmann 62. 154.
Widsið 268. 271 f.
Wieland 31. 104f. 138.
Wielandslied 273.
Wier 62.
Wierstrait, Christian 157.
Wigalois 157.
Wilhelm 382. 396.
—, Fr. 202.
—, von Österreich 197.
Willard, James F. 460.
Williams, Charles, Allyn 461.
Willich 37.
Wilmanns 396.
Wilmotte 46.
Wimmer 237.
Winkelmann 25f. 423.
Winkler, Emil 1ff. 80. 146.
—, Leonhard 80.
Wirnt von Grafenberg 157. 195.
Wittich 271.
Wörterbuch, ableitendes der deutschen Sprache 384.
—, etymologisches der engl. Sprache 382.
—, Französisches etymologisches 384.
—, Rheinisches 233.
—, Hessen-Nassauisches 233.
Wolf 75.
Wolf, Eugen 79.
„Wolfdieterich" 127. 396.
Wolff 318.
Wolff, Eugen 104. 108.
Wolfius 4. 157.
Wolfram von Eschenbach 14. 79. 193. 383. 451.
Wollmann, Paul 384.
Wortbiegung, neuhochdeutsche 463.
Wortkunde, Altfriesische 235.
Wukadinovic 160. 234.
Wulf, Maurice de 186.
Wundt 164. 169. 173. 176.

Ywein-Owein 463.

Xenophon 25. 265. 321.
Xylander, G. 157.

Zeemann, J. C. 463.
Zelter 105.
Zenke, W. 467.
Zenker 446.
Zeus 262 (Sohn Targitaos)
Zacher, Julius 382.
Ziesemer, Walter 461.
Zimmermann, J. Georg 138.
Zincke, Paul 239.
Zippel, O. 383.
Zola 250.
Zschokke 130. 155.
Zühlke, P. 464.
Zungenlaute 390.
Zweig, St. 234.
Zwilling, Jakob 149f.

F30.3
GE
German

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT

IN VERBINDUNG MIT

Dr. F. HOLTHAUSEN,
emer. o. ö. Professor der englischen Philologie
an der Universität Kiel

Dr. V. MICHELS †,
o. ö. Professor der deutschen Philologie
an der Universität Jena

Dr. W. MEYER-LÜBKE,
o. ö. Professor der romanischen Philologie
an der Universität Bonn

Dr. W. STREITBERG †,
o. ö. Professor der indogerm. Sprachwissenschaft
an der Universität Leipzig

HERAUSGEGEBEN VON

DR. H. SCHRÖDER UND PROF. DR. F. R. SCHRÖDER

Kiel, Waitzstraße 39 — Würzburg, Heidingsfelderstr. 22

XV. Jahrgang — Heft 11/12 — Nov./Dez. 1927

Inhalt:

Seite

Forchhammer, Jörgen, München: Das Ergebnis der Kopenhagener Konferenz zur Lösung der phonetischen Transkriptionsfrage im Lichte der neuen Phonetik 385
Bork, Hans, Berlin: Nibelungenlied, Klage und Waltharius 395
Walzel, Oskar, Bonn: Goethes und Herders Weimarer Anfänge 415
Mentz-Fleißner, Else, Aurora-on-Caynga (N.Y.): Zur Phantasie Gottfried Kellers 433
Sparnaay, H., Utrecht: Die Mabinogionfrage 444
Kleine Beiträge
Holthausen: Ein altenglisches Rätsel 453
Holthausen: Phonetische Gewohnheiten 454
Johansen: Il ne faut pas que tu meures 455
Leppla: Das Motiv zu C. F. Meyers Gedicht „Nach einem Niederländer“ 456
Besprechung 457
Selbstanzeigen 458
Neuerscheinungen 460

Preis für den Jahrgang M. 9.—. Einzelpreis des Doppelhefts M. 2.—.

HEIDELBERG 1927
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Mit einer Beilage des Verlags über „Kuntze, Von den neuen Denkmitteln der Philosophie“.

Die **Germanisch-Romanische Monatsschrift** erscheint in Doppelheften von je 4—5 Druckbogen Umfang.

In Angelegenheiten der Schriftleitung wird gebeten, sich an Herrn Dr. Heinrich Schröder in Kiel, Waitzstraße 39, oder an Herrn Professor Dr. F. R. Schröder in Würzburg, Heidingsfelderstr. 22, zu wenden. Der Umfang der Beiträge soll in einem Heft 12 Seiten nicht überschreiten. Das Honorar beträgt 32 Mark für den Druckbogen.

Von den „Leitaufsätzen" werden 25 Sonderdrucke, von den „Kleinen Beiträgen" 10 Belege geliefert.

Anzeigenpreise: 1/1 S. M. 40.—, 1/2 S. M. 25.—, 1/4 S. M. 15.—, 1/8 S. M. 10.—.

Beilagen bis zu 10 g Gewicht 1000 Stück M. 30.—.

CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG, HEIDELBERG

Soeben erschienen:

Märchen der Brüder Grimm

Urfassung
nach der Originalhandschrift der Abtei Oelenberg im Elsaß.

Herausgegeben von

JOSEPH LEFFTZ

Schriften der Wissenschaftlichen Elsaß-Lothringischen Gesellschaft zu Straßburg

Reihe C. Geschichte und Literatur Band I.

Mit 5 Lichtdrucken und einigen Schriftwiedergaben M. 6.—.

Aus dem Vorwort: Den unvergeßlichen Brüdern Grimm und ihrer Freundschaft mit Clemens Brentano einen neuen Denkstein zu setzen, soll dieses Buches schönste Aufgabe sein. Möge es den Weg gehen, den in schwerer Zeit die „Kinder- und Hausmärchen" bei ihrem erstmaligen Erscheinen im Jahre 1812 nahmen, als man wie heute Hunger und Durst hatte nach der lebendigen Kraft und inneren Schönheit heimischen Volkstums. Was die beiden jungen Gelehrten damals aus dem volkstümlichen Boden hoben, haben sie ehrfürchtig und treu und mit lauterstem Empfinden für das Echte und Gewachsene so rein und unversehrt vor uns ausgebreitet, daß wir heute bei der Herausgabe ihrer frühen, handschriftlich überlieferten Märchengebilde uns ganz besonders befleißigen müssen, wie die Brüder Grimm selber und vor allem ihnen gegenüber treu zu sein am Werk und wahr in der Arbeit.

CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG, HEIDELBERG

Soeben erschien der III. Band von:

A MODERN ENGLISH GRAMMAR

ON HISTORICAL PRINCIPLES

BY

OTTO JESPERSEN, PH. D., LIT. D.

PART I

SOUNDS AND SPELLINGS

THIRD EDITION M. 10.—, geb. M 12.—

PART II

SYNTAX. FIRST VOLUME

THIRD EDITION WITH AN APPENDIX M. 11.50, geb. M. 13.50

APPENDIX TO THE FIRST AND SECOND EDITIONS OF PART II

M. 1.—

PART III

SYNTAX. SECOND VOLUME

M. 11.50, geb. M. 13.50

HANDBOOK OF IDIOMATIC ENGLISH

As now written and spoken

Containing Idioms, Phrases and Locutions, collected

by

JOHN KIRKPATRICK

Adapted for Students and travellers of all nationalities

THIRD EDITION

In Leinwand gebunden M. 5.50.

Dieses Handbuch des namhaften englischen Universitätsprofessors halten wir für ein ganz hervorragendes Hilfsmittel zur Erschließung der einem so häufig begegnenden „Eigensinnigkeiten" der englischen Ausdrucksweise, zu denen der Fremdling ohne Unterstützung von sachkundiger Seite manchmal nur schwer den Schlüssel findet. Uns Lehrern wird der Hilfsdienst des Buchs besonders auch deshalb willkommen sein, weil es der kulturkundlichen Einstellung des Unterrichts im Englischen in die Hände arbeitet.... Mit dem richtigen Augenmaße für die Bedürfnisse des schon fortgeschrittenen sprachbeflissenen Ausländers bringt er aus Umgangssprache und Literatur eine auf das wesentliche beschränkte Menge von Beispielen in lexikalischer Ordnung, bei denen es sich hauptsächlich um Wortbedeutungswandel und um urwüchsige Wendungen (Anglizismen) handelt. Jeder, der in der Sache steht, weiß nur zu gut, daß gerade auf der Vertrautheit mit diesen Dingen die Geschmeidigkeit der Rede sowohl, wie umgekehrt beim Hören die restlose Erfassung einer feineren Gedankenschattierung beruht.... unbedingt gehört das Buch, dem in seiner Art nichts Gleichwertiges zur Seite zu stellen ist, in die Bücherei aller Fachgenossen und jeder Schule, die englisch lehrt.

„Die Mittelschule".

CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG, HEIDELBERG

Etymologisches Wörterbuch der europäischen (germanischen, romanischen u. slavischen) **Wörter orientalischen Ursprungs** von *Karl Lokotsch.* (Indogerman. Bibl. I. II. 3.) M. 13.—, geb. M. 15.—.

Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache von *Ernst Gamillscheg.* Lieferung 1—12 (Bogen 1—48) Subskriptionspreis je M. 2.—. Gesamtumfang etwa 16 Lieferungen.

Wörterbuch der litauischen Schriftsprache (Litauisch-Deutsch). Bearb. von *Max Niedermann, Alfred Senn* u. *Franz Brender.* 1./3. Lieferung. Subskriptionspreis der Lieferung von vier Bogen M. 1.50. Gesamtumfang etwa 12 Lieferungen.

Etymologisches Wörterbuch der amerikanischen (indianischen) Wörter im Deutschen von *Karl Lokotsch.* (Germ. Bibliothek I. IV. 6.) M. 3.50, geb. M. 4.50.

Die romanischen und deutschen Örtlichkeitsnamen des Kantons Graubünden. Von *August Kübler.* (Sammlung Roman. Elementar- u. Handbücher III. 4.) M. 14.—, gebunden M. 16.—.

Phonetische Transkription und Transliteration. Nach den Verhandlungen der Kopenhagener Konferenz im April 1925. M. 2.—.

Indogermanische Grammatik. Von *H. Hirt.* III. Das Nomen (Indogerm. Bibl. I. I. 13, 3.) M. 14.50, geb. M. 16.50.

Historische Grammatik der niederländischen Sprache. Von *M. J. van der Meer.* I. Band: Einleitung und Lautlehre. (Germ. Bibliothek I. I. 16.) M. 16.—, geb. M. 18.—.

Die Stellung der Frau in der vorgriechischen Mittelmeer-Kultur. Von *Ernst Kornemann.* (Orient und Antike. 4.) M. 3.—.

Edda. Die Lieder des Codex regius nebst verwandten Denkmälern. Herausgegeben von *Gustav Neckel.* (Germanische Bibliothek II. 9.) I. Text. 2. durchgesehene Auflage. M. 5.30, geb. M. 7.30. II. Komment. Glossar. M. 6.—, geb. M. 7.50.

Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven. Von *M. Murko.* M. 10.—.

Der altkirchenslavische Codex Suprasliensis. Von *A. Margulies.* (Samml. Slavischer Lehr- und Handbücher III. 4.) M. 17.—, geb. M. 19.—.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 064993329